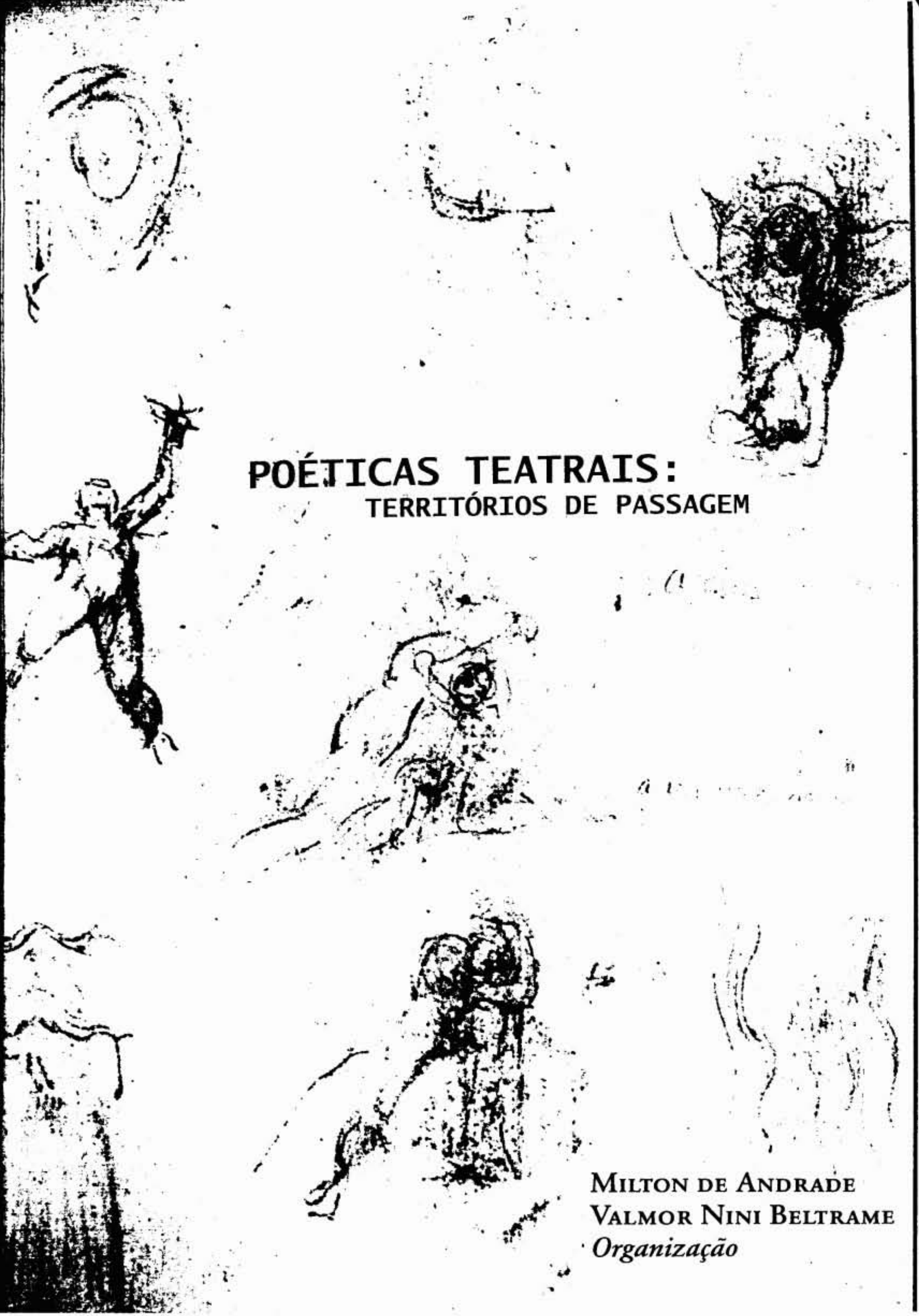
UMA PUBLICAÇÃO

FAPESC
UDESC
ppgt Programa de Pós-graduação em Teatro
CEART - UDESC

ISBN 856033237-5
9 788560 332373

POÉTICAS TEATRAIS: TERRITÓRIOS DE PASSAGEM



POÉTICAS TEATRAIS:
TERRITÓRIOS DE PASSAGEM

MILTON DE ANDRADE
VALMOR NINI BELTRAME
Organização

Poéticas Teatrais:
territórios de passagem

Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame (org.)

Copyright © 2008 by Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame

Coordenação Editorial
Carlos Henrique Schroeder

Capa
Intervenção da Design Editora sobre desenhos de William Blake
(*The William Blake Notebook - Studies for Letters*)

Projeto Gráfico e editoração eletrônica
Design Editora e Inacio Carreira

Revisão
Inacio Carreira

Andrade, Milton de; Beltrame, Valmor Nini (org.)
Poéticas Teatrais: territórios de passagem / Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame (org.). —
Florianópolis: Design Editora / FAPESC, 2008
176 p.

ISBN 978-85-60332-37-3

1. Teatro. 2. Dança. 3. Interculturalidade.

CDD 792

[2008]
Todos os direitos desta edição reservados à
FAPESC / DESIGN EDITORA LTDA.
Caixa Postal 1.310
CEP 89251-600
Jaraguá do Sul, SC
(47) 3372 3778
atendimento@designeditora.com.br
www.designeditora.com.br

Índice

Entrelaços de ramos e raízes: a dança europeia no terreno composto da intercultura
Eugenia Casini Ropa, 11

In-traduções do ocidente em três movimentos das artes do corpo no Japão: *Butô, Mono-ha* e *Superflat*
Christine Greiner, 25

A partitura e a metamorfose
Milton de Andrade e Melissa Ferreira, 37

A maravilhosa arte do engano
Gabrio Zappelli Cerri, 57

Kyôguen* e *Commedia dell'arte
Darci Kusano, 79

***Viewpoints* e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator**
Sandra Meyer Nunes, 107

A preparação do guerreiro: assimilação de artes marciais orientais no treinamento de atores e atrizes ocidentais
Maria Brígida de Miranda, 125

**Interculturalidade e tradições centro-americanas:
o drama maia *Rabinal Achí* (Guatemala) e o
drama satírico *El Güegüense* (Nicarágua)**
Dora Cerdas, 141

**Por uma (est)ética fronteiriça: o diálogo oriente-ocidente
na dança-teatro e na educação somática
Indian Notes**
Ciane Fernandes, 155, 167

Apresentação

Este livro nasce como fruto de encontros nos quais pesquisadores de diferentes universidades se propuseram a refletir sobre o tema *Intercultura e Poéticas Teatrais*. Tais encontros ocorreram no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) nos anos de 2005 e 2008, com financiamento da Fundação de Apoio à Pesquisa Científica e Tecnológica do Estado de Santa Catarina (FAPESC).

Em 2005, tivemos a presença do professor italiano, residente na Costa Rica, Gabrio Zappelli Cerri, que conduziu uma série de seminários sobre intercultura, identidade, teatralidade, autorreferencialidade e formas híbridas de composição áudio visual elaboradas entre história e ficção documental.

Parte desses seminários, que Zappelli Cerri nos apresentou com grande propriedade e humor, foi sintetizada num capítulo deste livro. Ali podemos encontrar, além de alguns conceitos da teoria do artista italiano Piero Manzoni sobre a figura do "artista-autor-ator" e o valor "identitário" do criador, noções sobre a teatralidade e a técnica do documentário e um divertido quadro de visões contemporâneas de imigrantes italianos, entre eles Gabrio, que escolheram a Costa Rica como "território de passagem". Como se reconhece um italiano na Costa Rica? "Pela pinta... Se reconhece por como está vestido, todos estão vestidos sempre iguais... Pelo relógio e pelo nariz... Em um supermercado será aquele que procura os espaguetes e os tomates... Um verdadeiro italiano ama a mãe e a pátria e odeia o *culantro* [o tempero típico dos costarriquenhos, doce e apimentado]... Uma vez se reconhecia sim um italiano: com bom gosto, atento, poupador, grande viajante, agora é um pouco igual a todos".

Aos grandes viajantes, e não somente aos italianos centro-americanos de alguns tempos, a viagem é o veículo da identidade construída em contínua migração, *locus mobilis*. E assim continuamos a atrair outros "viajantes" aos nossos encontros de pesquisadores, que culminaram no Seminário Internacional *Intercultura e Poéticas Teatrais: oriente, ocidente, transfigurações*, por nós organizado em novembro de 2008 em Florianópolis.

A polarização *oriente-ocidente* pode estar superada como categoria interpretativa e historiográfica; como mito antitético cultural, ou até mesmo como modo de contraposição e localização geográfica, conforme nos ressalta neste volume Eugenia Casini Ropa. Porém, seja como for, de um lado e de outro, para uns e outros, dependendo do lado em que se encontram neste planeta, *oriente* e *ocidente* serão sempre categorias e lugares imaginários de renovação e de evasão dos limites que toda cultura se autoimpõe.

O limite da cultura é também o limite das possibilidades de reconhecimento do trabalho teatral. Daí o nomadismo originário desta arte e a importância em alargar redes de conexões, formas de transferência e interatividade, conjuntos de hipóteses de presenças, *territórios de passagem*. Deste modo, o trabalho teatral não é somente marcado pelo confronto com sua própria cultura, mas pelo deslocamento de horizontes autônomos, pela experiência de outras culturas além de fronteiras "continentais", por curiosos movimentos de contaminação intercultural, nem sempre explicáveis pelas vias do exótico, ou pelas buscas de "espiritualização" esotérica por parte de "ocidentais", ou de "modernização" e "ocidentalização", por parte de "orientais".

Procuramos, então, nesses encontros entre pesquisadores "viajantes" repensar tal polarização, criando passagens entre territórios híbridos, culturas e linguagens de diferentes origens.

Destacam-se as contribuições, inéditas no Brasil, apresentadas pela professora Casini Ropa, docente do Departamento de Música e Espetáculo (DAMS) da Universidade de Bolonha, sobre a dança europeia, nos estimulando a pensar essa manifestação sob perspectivas multiculturais, interculturais e transculturais. Pudemos ainda conhecer e explorar outras surpreendentes interações: o drama maia pré-colombiano *Rabinal Achí*, ainda presente em solos da Guatemala, e o drama satírico *El Güegüense* da Nicarágua, com a professora Dora Cerdas da Universidade Nacional da Costa Rica; as afinidades e os "substratos cômicos universais" entre o *Kyôguen* japonês e a *Commedia dell'arte* italiana, identificados pela professora Darci Kusano; com Christine Greiner, o *Butô* e a "ontologia da pele" de Tatsumi Hijikata, o *Mono-ha* e a "coisa que pensa" de Lee U Fan, o mundo pós-Akira e a geração *Superflat*, assim reconhecida por Murakami Takashi, formas de manifestação e movimentos das artes do corpo no Japão pós Segunda Guerra que resistem a qualquer entendimento e classificação em "sub-categorias da história da arte ocidental"; a pesquisa de Ciane Fernandes sobre a dança- -teatro, a educação somática; e suas viagens à India (vide o divertido *Indian Notes*, anexo ao capítulo de autoria da pesquisadora – e ver como um brasileiro se reconhece na Índia ou na Alemanha, e depois na Bahia).

Somada às contribuições de nossos convidados ao Seminário Internacional, apresentamos também nossa produção local no Grupo de Pesquisa *Poéticas Teatrais* do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC): a reflexão de Sandra Meyer Nunes sobre as relações entre o método *Viewpoints* da norte-americana Anne Bogart e os princípios de treinamento corporal do diretor japonês Tadashi Susuki, que vê "a metamorfose pessoal como o aspecto central na transposição e apropriação de elementos de tradições culturais distintas por parte do ator"; as questões de gênero apresentadas pela professora Maria Brígida de Miranda nos processos de assimilação de artes marciais orientais – práticas definidas historicamente em "domínio masculino" – no treinamento de atores e atrizes; e um capítulo, assinado por um dos organizadores deste livro, em parceria com Melissa Ferreira, que trata de alguns territórios de migração simbólica em processos de codificação do teatro europeu do século XX.

Agradecemos a todos que colaboraram na organização dos seminários e nas pesquisas desenvolvidas nesse período, aos tradutores e editores, e aos coordenadores de projetos da FAPESC.

Boa leitura.

Milton de Andrade e Valmor Nini Beltrame

Florianópolis, dezembro de 2008.

Entrelaços de ramos e raízes: a dança europeia no terreno composto da intercultura

Eugenia Casini Ropa[1]

Tradução de Adriana Aikawa da Silveira Andrade

Assim que li o título do seminário ao qual era convidada a participar, "Intercultura e Poéticas Teatrais: oriente, ocidente, transfigurações", surgiu-me uma série de problemas de interpretação, semânticos e conceituais. Se num primeiro impulso o pensamento voltou-se ao modo usual, enraizado e superficial de leitura dos termos, ou seja, Ocidente = Europa e América, Oriente = Ásia e Oceania, logo em seguida as dúvidas ganharam espaço. Quando no Brasil se fala de oriente, de que se fala? De um ponto de vista geográfico, África e Europa são o oriente do Brasil, antes mesmo da Ásia; aliás, se consideramos, por exemplo, o Japão, que na prática é antipódico ao Brasil, como dizer se está no oriente ou no ocidente? A leitura dos assuntos que seriam tratados pelos vários estudiosos tornou-me evidente que a primeira, canônica interpretação, era a correta: culturas teatrais asiáticas postas em relação com culturas euro-americanas.

Mencionar esses pensamentos rápidos que circularam em minha mente pode parecer algo fútil, pois, no fundo, só serve para lembrar o que os estudiosos, nos dias de hoje (especialmente Edward Said, com seu estudo fundamental sobre o orientalismo[2]), têm bem claro: o "Oriente" não é somente uma sede geográfica, mas um lugar mental, que reúne civilizações e culturas muito diferentes e distantes entre si, cuja afinidade reside substancialmente no lugar que ocupam, atribuído pelo olhar "ocidental" e na "diferença" historicamente marcada em relação a uma concepção eurocêntrica do mundo, ainda hoje persistente. Se é verdade, como ainda nos lembra Said, que nossos estudos sobre o oriente e nossa representação dele variam de acordo com a mudança das perspectivas culturais e dos valores do ocidente, mais do que por transformações internas reais desses países, pode ser interessante ver como, no âmbito mais restrito e específico da dança teatral, o encontro com o oriente mudou nos últimos cem anos e como está hoje, em época de intercultura e globalização.

---

[1] Eugenia Casini Ropa é historiadora e docente do Departamento de Música e Espetáculo (DAMS) da Universidade de Bolonha (Itália), cofundadora e codiretora da revista *Teatro e Storia*, fundadora da *Associazione Nazionale Danza Educazione Scuola*, diretora da coleção editorial de estudos sobre dança *I libri dell'icosaedro* e *Danza d'autore*, autora e curadora de várias obras, entre as quais *La danza e l'agitprop. I teatri – non – teatrali nella cultura tedesca del primo 900* e *Alle origini della danza moderna* (org.).

Meu ponto de observação é naturalmente a Europa (com uma atenção especial à Itália), mas creio que este foco possa ser interessante também em termos mais gerais, por ser o espelho de um percurso sintomático.

Não pretendo reportar-me a tempos muito distantes, em que os viajantes – mercantes e missionários – falavam de dançarinas dos templos e *bayaderes* de corte com expressões de maravilha e escândalo, mas sobretudo sem nenhuma tentativa de compreender o que viam[3]; partirei do coração do século XIX, quando o Romantismo firmou uma visão exotizante do Oriente próximo e distante, território fascinante e misterioso, lugar de manifestação intensa dos sentidos e de fanatismo nas crenças, favorecendo, assim, a implantação conceitual da dicotomia histórica Oriente/Ocidente e da hierarquia de poder colonialista.

---

[2] SAID, 1978. [*Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Trad. Rosaura Eichenberg (N. de T.)]

[3] Para uma visão da dança do oriente – especialmente da Índia – nos relatos de viajantes entre os séculos XIII e XIX e sua influência na dança europeia, cf. LEUCCI, 2002.

A moda exótico-orientalista do século era, em parte, alimentada pelo sucesso das traduções de dramas orientais[4] e pela transposição cênica de histórias ambientadas na Índia, China e Japão[5], seguidos também pelos contos e romances dedicados à representação maneirista do Oriente (Loti, Salgari e talvez Kipling). A dança, entretanto, não possuindo textos a traduzir, era conhecida somente através das pinturas importadas pelos mercantes e das fantasias literárias e figurativas dos exotistas. Tamanho era o misterioso fascínio sensual atribuído, por exemplo, às dançarinas desconhecidas do Oriente, que quando a primeira verdadeira trupe de *devadasis* indianas chegou em Paris, em 1838, o público as rejeitou, como se fossem falsas: bárbaras demais e pouco atraentes para serem realmente as míticas indianas.

O balé romântico dominava as cenas europeias com o virtuosismo máximo de sua técnica aérea; os coros de jovens pálidas e etéreas com sapatilhas de seda e cândidos *tutus* de tule acolheram entre si novas figuras vindas do Oriente: ciganas, *bayadères*, princesas de terras distantes[6]. Por serem orientais, sensuais e pouco civilizadas, eram possíveis a elas no enredo audácias e transgressões passionais não permitidas às protagonistas ocidentais[7], mas sua dança, assim como o figurino usado, era bem pouco diferente da de outras bailarinas. Ao estreito rigor acadêmico se concedia um pouco mais de fluidez no movimento dos braços e uma flexibilidade maior da coluna, enquanto ao habitual *tutu*, acrescentava-se uma leve echarpe colorida, nada mais.

---

[4] As traduções de dramas como o chinês *O órfão da família Zhao* e o indiano *Sakuntala* haviam começado já no final do século XVIII, mas tiveram ampla divulgação no final do século XIX a partir de várias encenações em prosa, música e balé.

[5] Para um aprofundamento sobre a história das relações teatrais entre oriente e Ocidente, desde a Grécia antiga aos nossos dias, vide SAVARESE, 1992.

[6] Entre os mais importantes balés sobre temas orientais lembramos: em Paris, *Le dieu et la bayadère*, 1830, de E. Scribe; *La Péri*, 1843 e *Sakuntala*, 1858, ambos sobre livro de Théophile Gautier; em São Petersburgo, *A filha do Faraó*, 1862 e *La Bayadère*, 1877.

[7] Para uma leitura do ponto de vista do gênero (*gender*) de histórias e personagens femininas exóticas no balé entre os séculos XVIII e XIX, vide FOSTER, 1996.

Entre os séculos XIX e XX, alimentada por uma facilidade maior na comunicação e pela expansão do comércio colonial, bem como pela difusão da moda das "grandes exposições", uma nova e forte onda exotista toma conta da Europa. Nos pavilhões de exposições de Paris e de outras capitais europeias é possível apreciar tecidos, produtos, objetos do cotidiano e de arte, assim como música, espetáculos e danças provenientes dos países da Ásia e da África. Se as rudes e essenciais esculturas de madeira africanas influenciarão sobretudo o "primitivismo" de alguns pintores e escultores, os teatros dançados dos países asiáticos tocarão profundamente o imaginário teatral europeu. Personagens como Sada Yacco (atriz japonesa cujas interpretações eram, na realidade, muito duvidosas do ponto de vista filológico), Hanako (formada, por sua vez, como gueixa em sua pátria) ou a trupe das dançarinas do rei do Camboja (convidadas a Paris pela famosa criadora da dança "serpentina", Loie Fuller) tornam-se pontos de referência essenciais para a reflexão sobre os códigos, os símbolos e o movimento cênicos do início do século XX. Em geral, surgem e se multiplicam nos teatros e nos locais de entretenimento dançarinas sedutoras "orientais", que sob o signo sintético da figura de Salomé[8] – vista como protótipo da sedução exótica e erótica, com sua dança dos sete véus – propõem uma vulgata excitante da dança de um oriente tão indefinido quanto absolutizado.

Em níveis mais conscientes e culturalmente influentes, nos

---

[8] Os dados de alguns estudiosos comprovam a enorme difusão da figura de Salomé como síntese da fascinação inquietante da dançarina oriental: no verão de 1908 ocorrem nos *vaudevilles* dos Estados Unidos pelo menos 150 exibições simultâneas de Salomé, enquanto um pesquisador afirma que, em 1912, 2.789 poetas franceses lhe haviam dedicado seus versos. A ópera *Salome*, de Richard Strauss, baseada no famoso texto de Oscar Wilde, reacendeu, a partir de 1905, uma moda que se alastrou dos dois lados do Atlântico: entre as Salomés mais famosas lembramos as encenadas por Maude Allen e Mata Hari. Sobre o assunto, cf. BENTLEY, 2002 e KENDALL, 1979.

Estados Unidos, Ruth St. Denis (1879-1968) – apoiada pelo marido Ted Shawn (1891-1972) – reelabora com habilidade e carisma aspectos adquiridos do imaginário do oriente em danças indianas, egípcias ou siamesas peculiares, das quais exalta a atmosfera sagrada e espiritual juntamente com o fascínio exótico-ritualístico dos ricos trajes e acessórios; seu exemplo irá influenciar não só o início do cinema hollywoodiano como o gosto difundido de toda uma geração de americanos[9]. Neste caso, a elaboração mítica do oriente fornece estímulos e material para a criação de uma nova e elevada qualidade da dança, que através do filtro de uma espiritualidade desconhecida pelo ocidente se enobrece, dando ao corpo em movimento a justificativa ética e simbólica para a fusão com uma espécie de inspiração mística. Paradoxalmente, é nessa dança orientalizante – assim como na grecizante de Isadora Duncan – que começam a germinar as sementes da nova "dança moderna" do ocidente.

Da escola californiana de St. Denis e Shawn, a célebre Denishawn School, nascerão, de fato, as criadoras da *modern dance* americana, Martha Graham e Doris Humphrey, que conservarão em alguma medida detalhes técnicos e traços simbólicos daquele ensinamento, inclusive em sua busca de uma dança "realmente americana"[10].

Com o avançar do século XX, enquanto progridem estudos orientalistas ainda eurocêntricos e de matriz colonialista, mas ao menos mais sinceros na curiosidade e no cuidado, as trocas e a convivência entre oriente e ocidente tornam-se mais frequentes. São de grande interesse, entre as duas guerras, pelo menos dois casos que remetem à relação frutífera entre Europa e Japão. O jovem japonês Michio Ito (1892?-1961), que veio completar sua formação artística na Europa, estuda com Emile Jaques-

---

[9] Sobre a difusão do orientalismo exótico de Ruth St. Denis, cf. DI BERNARDI, 2006; e, sobre as influências sociais da Denishawn, o já citado KENDALL, 1979.

[10] Cf. CASINI ROPA, 1990.

-Dalcroze[11] e, em 1917, colabora com W. B. Yeats, dançando com sucesso em seu *At the Hawk's Well*. Nas décadas seguintes, após se estabelecer nos Estados Unidos, elabora e difunde um estilo totalmente pessoal, no qual funde de modo original elementos do *Nô* e do *Kabuki* com a consciência rítmica dalcroziana, a força expressiva da dança livre e a espetacularidade nos moldes da Denishawn.[12] Num percurso inverso ao destacado até aqui, por sua vez, será a dança moderna europeia a influenciar a do Japão, nos mesmos anos: de fato, expressionistas alemães, como Mary Wigman e Harald Kreutzberg, acolhem em suas escolas dançarinos japoneses e, em suas turnês na Ásia, influenciam profundamente jovens artistas como Kazuo Ohno (1906-)[13], o mais antigo iniciador da dança moderna Butô que, como veremos, conquistará o ocidente a partir dos anos oitenta.

No período sucessivo à Segunda Guerra a atitude europeia em relação ao oriente sofre mudanças notáveis. As causas são várias e de amplo espectro, influenciando todo o espírito da época: indicaremos, de modo geral, somente algumas delas.

O direcionamento pós-colonialista dos estudos e do pensamento pós-moderno muda o foco do olhar ocidental. Embora o pós-colonialismo não possa ser identificado como uma escola do pensamento propriamente dita, em sua base há um conjunto de estudos com âmbitos e metodologias diferentes que repensam a visão eurocêntrica do mundo, pondo-a em crise[14]. As posições consolidadas de poder e submissão colonialistas são desmanteladas e o Outro, o estranho, começa a ser considerado e avaliado de modo diferente, desconstruindo sua representação discursiva hegemônica e reavaliando sua subjetividade. A aproximação aos países e às culturas do oriente é, então, diversa, procurando compreender sem preconceitos suas estruturas sociais, seus mecanismos econômicos e processos culturais.

Ao mesmo tempo, os movimentos jovens, que tentam escapar do *golem* do capitalismo e da tecnocracia ocidental, olham para o oriente em busca de uma espiritualidade perdida, aproximando-se de suas religiões e filosofias, bem como das técnicas corporais que unem corpo e espírito em um todo vital que reconduz à plenitude do ser. *Zen*, *yoga*, *tai chi chuan*, artes marciais de várias origens e danças do oriente são pesquisadas e praticadas para reconquistar o equilíbro pessoal e grupal; a atração-repulsão, o senso de alteridade e superioridade, o exotismo erótico do passado são superados por uma fascinação diferente, que vê no oriente o centro de salvação para a regeneração do homem. Assim como se acreditara no retorno à natureza como forma de renovação da humanidade há cinquenta anos atrás, na aurora do novo século destinado ao inexorável avanço da tecnologia modernista, os jovens dos anos sessenta e setenta viajam para o oriente e praticam suas técnicas regeneradoras como antídoto contra a guerra fria e o materialismo tecnocrático.

Nesse período a dança europeia inicia sua fase que hoje definimos "contemporânea" e começa a se elaborar sob o signo da liberdade máxima das escolhas: poéticas, técnicas, de conteúdo e relacionais[15]. Ambas as diretrizes principais, a pós-moderna, de inspiração americana (com sua desconstrução total das linguagens da dança e a supremacia da *performance*, na qual o corpo em movimento se mostra por si mesmo em seu aspecto "democraticamente" menos elaborado e próximo do cotidiano, e com a rejeição em se acrescentar conscientemente qualquer significação ulterior)[16] e a dança europeia mais propensa à dança-teatro (em que a vontade expressiva e comunicativa funde técnicas de dança com outras de matriz teatral em processos linguísticos fronteiriços, muito marcados pelo ponto de vista do artista criador)[17] usam critérios de mistura e miscigenação generalizada. É justamente a mescla diversa de elementos livremente elaborados que constitui o estilo essencial das criações hoje chamadas "dança de autor" na Europa. Os elementos provenientes de outras culturas, como os do oriente, são usados de modo indiferente na composição, assim como as companhias, a esse ponto, são formadas por dançarinos das mais diversas origens, etnias e culturas. É cada vez mais frequente dançarinos ocidentais treinarem seriamente técnicas orientais – sobretudo as danças indianas – usadas depois não só como verdadeiras especializações estilísticas mas também como ingredientes do *melting-pot* coreútico contemporâneo.

---

[11] Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), músico e pedagogo suíço, foi o criador da "euritmia" e da "ginástica rítmica", um método para harmonizar pensamento e movimento através do ritmo musical. Na sua escola alemã de Hellerau, famosa nos anos 1910, estudaram muitos músicos e dançarinos que depois se tornaram célebres. Vide AA.VV., *Emile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le createur de la rithmique*. Neuchatel: Ed. de la Baconnière, 1965.

[12] Cf. CALDWELL,1977.

[13] Sobre a dança Butô, vide ao menos o recente e completo *Butô(s)*, organizado por ASLAN e PICON-VALLIN, 2002; sobre Ohno: D'ORAZI, 2001.

[14] Para uma introdução geral às problemáticas do pós-colonialismo, vide LOOMBA, 2000.

[15] Sobre as tendências da dança contemporânea europeia, vide LOUPPE, 1997.

No teatro, entanto, as afluências das formas e modalidades orientais é ainda mais penetrante e influente[18] na busca radical de diretores-pedagogos, como Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba e no movimento transversal do chamado "terceiro teatro" que fundam uma nova estética-ética do trabalho teatral[19] baseada na disciplina e na concentração do corpo-mente do ator. Em alguns países, como na Itália, a dança contemporânea, que nasce nos anos oitenta, está mais relacionada com as vicissitudes dessas formas de teatro do que com a história da dança nacional, que até então foi pouco penetrada pelas práticas modernas e pós-modernas.

A dança Butó japonesa, primeira forma verdadeira de dança moderna do Japão, que se desenvolve a partir dos anos cinquenta-sessenta, sobretudo através da obra transgressiva e inovadora de Kazuo Ohno (1906-) e Tatsumi Hijikata (1928-1986), sensíveis por sua vez à lição expressionista europeia, introduz-se na Europa naqueles anos e ali se estabelece, atraindo seguidores e estimulando um pensamento e uma pesquisa mais profundos sobre a dança como canal privilegiado de relação entre o ser e o mundo, e sobre o corpo como o possível, metamórfico instrumento de fusão com o todo. Para a sensibilidade europeia a filosofia do nipônico Butó[20] parece conciliar-se de algum modo com as várias linhas de pensamento da fenomenologia ocidental, especialmente com as observações sobre o ser e a percepção de um pensador como Maurice Merleau-Ponty[21], recentemente muito lido por aqueles – artistas e estudiosos – que param para refletir sobre a dança de um ponto de vista filosófico.

Na sociedade europeia, os anos oitenta são também anos de início da potente e irrefreável onda migratória de povos de países mais pobres do mundo para a Europa. Inclusive países como a Itália, com uma quase inexistente história colonial e antes considerada meta pouco almejada pelos migrantes, passam a ter um afluxo de estrangeiros cada vez mais volumoso e, em certo sentido, desestabilizador do quieto provincianismo do país. A partir de então, o Outro está cada vez mais entre nós, e o "exótico em domicílio" vê seus últimos traços de fascínio romântico desaparecerem; torna-se por vezes inquietante e quase ameaçador, e necessita de uma redefinição urgente. O oriente, afinal, não é mais o principal ponto de referência de "um outro lugar" cultural e estético; agora os povos ainda desconhecidos da África se espalham pela Europa com suas necessidades, e também com sua história, suas crenças e seus costumes. O lugar mental do "Oriente" como o outro de si, como sede do "exótico" agora tangível, parece se alargar, compreendendo continentes, povos e pensamentos que abraçam todo o sul do mundo. O esforço de compreensão imposto ao ocidente torna-se enorme; mesmo tentando abrir os braços para o novo, muitas vezes abraçamos nós mesmos, como se protegêssemos concepções arraigadas de hegemonia, nos piores casos, ou num simples gesto de defesa instintiva da própria identidade cultural, nos melhores.

---

[16] Cf. BANES, 1987.

[17] Cf. SCHLICHER, 1988.

[18] Não se pode esquecer, já nos anos trinta, a iluminação que Antonin Artaud teve ao ver a dança balinesa, determinante para a sua poética.

[19] Cf. BARBA e SAVARESE, 1991. Este texto, traduzido em muitas línguas, estabelece as bases da "antrologia teatral", que traz à luz pela primeira vez o conceito de transculturalismo na arte do ator. [Na tradução brasileira, de L. O. Burnier. *A arte secreta do ator*. Campinas: UNICAMP-Hucitec, 1995 (N. de T.)].

[20] Sobre os princípios filosóficos e a poética da dança Butó através dos escritos dos artistas, vide D'ORAZI, 1997.

[21] MERLEAU-PONTY, 2003. [*Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. Trad. de C. A. R. Moura. (N. de T.)].

A política econômica e cultural mundial é voltada à globalização total e a rede de comunicações nos envolve em um emaranhado de informações tão iluminadoras quanto massificantes. Enquanto se realiza uma inevitável fusão de etnias e culturas em todos os níveis da vida cotidiana cada vez maior e mais penetrante – da escola ao trabalho, dos alimentos às roupas, das técnicas esportivas ao entretenimento, etc. – o desejo e o prazer de compartilhar vivem lado a lado com a inquietude generalizada e recíproca da perda da identidade originária: das raízes, dos usos, das crenças e memórias das próprias origens culturais. Ao crescente predomínio do "global" contrapõe-se o desejo de conservação do "local"[22] que, em sua luta mais ou menos consciente pela sobrevivência, gera frequentemente mal-estar, incompreensão, conflito e hostilidade para com o diferente.

Nesse contexto indistinto e mutável, a dança, seguindo a música de perto, aproxima e absorve homens e propostas, técnicas e estilos; por ser uma linguagem do corpo, que não necessita da intermediação da palavra – instrumento de comunicação difícil em situações plurilinguísticas –, é particularmente adequada a uma abordagem relacional direta e imediata, a um acordo rítmico instintivo. No âmbito social,

---

[22] Para indicar o encontro ideal de culturas criou-se recentemente o neologismo "glocale" [glocal (N. de T.)].

danças populares de várias culturas convivem tranquilas e se intercambiam com simplicidade; formas de outros países, como o tango argentino ou a dança oriental egípcia, mais conhecida como "dança do ventre", difundem-se em verdadeiras modas[23]; na dança artística, jovens coreógrafos-autores "contemporâneos" de origem africana ou do extremo oriente aprendem e usam técnicas e estilos do ocidente, sem abandonar os traços estilísticos das próprias origens, enquanto artistas europeus incorporam elementos característicos vindos de longe. Cada vez mais os críticos falam em "contaminação" – vocábulo politicamente incorreto, pela conotação negativa –, "mestiçagem", "mistura", "amálgama", "fusão", para indicar o crescente número de novas criações nas quais é possível identificar contribuições mais ou menos evidentes e harmônicas de técnicas e estilos culturalmente diferentes[24].

Também no âmbito da dança já são comuns e evidentes os sinais distintivos das principais modalidades de convivência e interação cultural da sociedade global: multiculturalismo – em que as culturas coexistem, mas se mantêm distintas; interculturalismo – que privilegia o diálogo e a compreensão recíproca; e transculturalismo, a mais atual e interativa – focada em estudos que promovem os fluxos de pensamento e práticas que passam de uma cultura a outra com princípios análogos. A Europa, de fato, acolhe com prazer em seus teatros dançarinos e danças de países e culturas diferentes para admirar sua singularidade (multiculturalismo), assim como aprecia as criações que trazem contribuições estilísticas de várias origens, que se misturam dialeticamente (interculturalismo).

Nos primeiros anos do século XXI, porém, parecem surgir novos artistas e criações, nas quais é possível perceber uma atitude inata – ou sabiamente pesquisada – de transculturalismo, e sua origem frequentemente é oriental. São dançarinos únicos, com personalidades artísticas bem definidas, nascidos, vividos e coreuticamente alimentados em âmbitos culturais diferentes, que souberam acolher e fundir nas raízes princípios e técnicas de movimento, estruturas rítmicas e configurações espaciais de origens diversas, para dar força aos ramos frescos de uma dança que faz entrever uma civilização global capaz não de destruir, mas de valorizar as diferenças numa fusão harmônica[25].

---

[23] Na Itália acontecem com a maior naturalidade noites nas quais danças de origem africana se casam com a *tarantella* e a *pizzica* das nossas regiões do sul, enquanto aumenta a cada dia o número de funcionárias, professoras e mães de família que se dedicam ao movimento liberatório da dança oriental.

[24] Sobre as problemáticas da pesquisa e conservação da identidade da dança contemporânea, vide GRAU, 2005.

São artistas como Saburo Teshigawara (1953-), japonês com estudos em dança ocidental, que trabalha com a concentração e o essencialismo oriental unidos a técnicas ocidentais de fluidez corpórea, dando origem a esculturas dinâmicas ricas em oposições; como Shen Wei (1968-), chinês crescido na escola severa da Ópera de Pequim, que passou depois para a dança moderna, ao se mudar para os Estados Unidos, "coreógrafo-calígrafo"[26] que desenha círculos e espirais com os corpos que flutuam no chão, criando e destruindo linhas reais ou imaginárias num crescendo rítmico impressionante; como Akram Kahn (1974-), bengalês nascido em Londres de pais imigrados, cuja primeira formação foi a dança Kathak, tradicional de Bengala, e formado em seguida nas técnicas contemporâneas inglesas, que cria uma companhia com fortes traços internacionais e mistura o rico simbolismo indiano a elementos dinâmicos ocidentais perfeitamente metabolizados.

São somente alguns exemplos, mas significativos, dos mais recentes frutos criativos e estilísticos da mudada e mutante situação cultural e artística gerada pela época em que vivemos.

---

[25] Um texto recentíssimo e de grande interesse sobre o assunto, no qual reaparecem estas minhas observações, é GUZZO VACCARINO, Elisa. *Danze plurali/l'altrove qui*. Macerata: Ephemeria, 2009. O volume trata extensamente, além dos três coreógrafos aqui citados, de Sidi Larbi Cherkaoui, autor marroquino-flamengo.

[26] GUZZO VACCARINO, 2009: 19.

O oriente, portanto, está hoje entre nós, faz parte de nós; não é mais uma civilização distante e estranha, país do sonho e da fantasia, mas, como qualquer outra civilização com a qual estamos aprofundando o contato, começa a nos pertencer, e a relação é recíproca e mútua. Dançarinos ocidentais e orientais, do norte ou do sul do mundo, de várias cores e culturas, querem hoje ser apenas dançarinos, criadores da linguagem universal do corpo de uma nova antropologia.

Referências bibliográficas

AA.VV. **Emile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le createur de la rithmique**. Neuchatel: Ed. de la Baconnière, 1965.

ASLAN, Odette e PICON-VALLIN, Beatrice. **Butô(s)**. Paris: CNRS, 2002.

BANES, Sally. **Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance**. Hanover-London: Wesleyan University Press, 1987.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **The secret Art of the Performer**. New York: Routledge, 1991.

BENTLEY, Toni. **Sister of Salome**. New Haven & London: Yale University Press, 2002.

CALDWELL, Helen. **Michio Ito. The dancer and his dances**. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1977.

CASINI ROPA, Eugenia (org.). **Alle origini della danza moderna**. Bolonha: Il Mulino, 1990.

DI BERNARDI, Vito. **Ruth St. Denis**. Palermo: L'Epos, 2006.

D'ORAZI, Maria Pia. **Butoh. La nuova danza giapponese**, Roma: Editori Associati, 1997.

________________ **Kazuo Ohno**. Palermo: L'Epos, 2001.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreography and narrative. Ballet's staging of story and desire**. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

GRAU, Andrée. *Danza, identità e processi di identificazione in un mondo postcoloniale* in Franco, Susanne; Nordera, Marina (org.). **I discorsi della danza**. Turim: Utet, 2005.

GUZZO VACCARINO, Elisa. **Danze plurali/l'altrove qui**. Macerata: Ephemeria, 2009.

KENDALL, Elizabeth. **Where she danced. The Birth of American Art-Dance.** Berkeley: University of California Press, 1979.
LEUCCI, Tiziana. **Devadasi e Bayadéres: tra storia e leggenda.** Bolonha: CLUEB, 2002.
LOOMBA, A. **Colonialismo/postcolonialismo.** Roma: Meltemi, 2000.
LOUPPE, Laurence. **Poetique de la danse contemporaine.** Bruxelas: Contredanse, 1997.
MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia della percezione.** Milão: Bompiani, 2003.
SAID, Edward. **L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident.** Paris: Seuil, 1978.
SAVARESE, Nicola. **Teatro e spettacolo fra Oriente e Occidente.** Roma-Bari: Laterza, 1992.
SCHLICHER, Susanne. **L'avventura del TanzTheater. Storia, spettacoli, protagonisti.** Gênova: Costa & Nolan, 1988.

In-traduções do ocidente em três movimentos das artes do corpo no Japão: *Butô*, *Mono-ha* e *Superflat*

Christine Greiner[1]

Há uma tendência generalizada em ensaios críticos e catálogos de exposições de arte japonesa, publicados em língua ocidental (sobretudo inglês, francês e italiano) para categorizar os artistas japoneses e suas obras de acordo com categorias da história da arte ocidental. Isso porque, desde a chamada Restauração Meiji (1868-1912), quando o Japão abriu deliberadamente as suas portas para o ocidente, muitos movimentos artísticos concebidos na Europa passaram a estimular procedimentos e novas técnicas entre os japoneses.[2] Após a II Grande Guerra, foi a vez da cultura estadunidense, que invadiu o Japão a partir de mídias diversas (sobretudo o cinema e a TV) e da importação de costumes decorrentes da presença das forças armadas em solo japonês (por exemplo: uso de eletrodomésticos, de móveis, hábitos alimentares e os primórdios da cultura pop).

No entanto, é preciso tomar um certo cuidado para compreender de que maneira o encontro com o ocidente engendrou experiências muito diferentes entre si, sem necessariamente partir da noção de mímese ou imitação, da maneira como a compreendemos partindo dos fundamentos da filosofia ocidental ou, simplesmente, do senso comum que entende a imitação, quase sempre, como decalque.

---

[1] Christine Greiner é professora doutora do Departamento de Linguagens do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É autora dos livros *Teatro Nô e o Ocidente*, *Butô pensamento em evolução* e *O Corpo, pistas para estudos indisciplinares*, entre outros ensaios publicados no Brasil e no exterior.

[2] A presença ocidental no Japão já havia tido precedentes nos séculos XVI e XVII, sobretudo com as missões de jesuítas. Mas a produção artística considerada culturalmente híbrida se intensifica com a Restauração Meiji.

Três experiências podem ser destacadas como parte deste processo de encontros e traduções culturais. Elas são consideradas inaugurais para a organização de movimentos que marcaram a cena artística japonesa depois de 1950.

O período pós II Grande Guerra foi marcado por atividades políticas. Algumas chegaram a organizar discursos com reinvidicações de natureza política, como foi o caso das manifestações de Tamura Taijirô, "o escritor da carne", como se autodenominava, clamando por uma "literatura da carne" menos hierárquica e disciplinadora e inundando a cidade com performances. Outras experiências reinseriram discussões políticas através de questionamentos do tipo:

1- Quais os espaços da arte, tanto de maneira geral quanto especificamente na cena urbana, como foi o caso de artistas como Terayama Shûji e Kara Juro?

2- Quais as possibilidades de representação do corpo como investigou Hijikata Tatsumi, o criador da dança *butô*, sem se ater exclusivamente à imagem do corpo do imperador ou do corpo *kokutai,* que seria o "corpo nacional"?

3- Como rediscutir a relação entre corpo e ambiente, sujeitos e objetos a partir de novas reflexões acerca da inteligência da materialidade e dos processos auto-organizativos do pensamento, como foi o caso de Lee U Fan e do seu grupo *Mono-ha*?

O CORPO MORTO

No caso do *butô*, a grande questão era a exploração do corpo em estado de crise, inicialmente chamado de corpo morto. Embora boa parte da bibliografia ocidental acerca dessa experiência defina o *butô* como uma síntese da dança expressionista alemã com as tradições japonesas, é preciso tomar muito cuidado. O fato dos primeiros dançarinos modernos japoneses (Ishii Baku, Ito Michio e Eguchi Takaya, entre outros) terem estudado com a pioneira Mary Wigman, pouco tem a ver com os rumos do *butô*. E não há qualquer relação entre *butô* e *nô* (o teatro clássico japonês), e mesmo as referências ao *bunraku* (teatro de bonecos) e *kabuki* são apenas pontuais, referindo-se respectivamente às contaminações entre corpo vivo e corpo inanimado, e à possibilidade transgressiva presente na criação do *kabuki* pela sacerdotiza Okuni, com a qual Hijikata dialoga na última fase de sua obra, quando propõe um Kabuki de Tôhoku para reconstituir a origem revolucionária e transgressora deste gênero teatral (*kabuku* viria de perverter, entortar).

De fato, o sistema *butô-fu* (sistema notacional do *butô*) foi profundamente inspirado pela literatura e filosofia francesa (Genet, Rimbaud, Bataille e Artaud), uma rica iconografia de imagens (Picasso, Klimt, Wolz, Bacon, etc.) e estudos do corpo (medicina chinesa, neurologia, técnicas de massagem), etc.

Foi um longo processo. Hijikata começou seus estudos de dança em Akita com Masumura Katsuko, discípulo de Eguchi Takaya, que também era da região de Tôhoku e havia estudado com Wigman de 1931 a 1933. Em 1952, Hijikata mudou para Tóquio e estudou balé, jazz e dança espanhola, mas nenhuma dessas experiências deixou traços significativos em seu corpo. Ele logo percebeu que tinha muitas limitações corporais para fazer levar adiante algum desses treinamentos, que pareciam partir de questões e universos simbólicos muito distintos.

Na metade de 1950, Hijikata começa a buscar outros caminhos e começa a ler Jean Genet: *O Diário de um Ladrão* (1949) e *Nossa Senhora das Flores* (1944). Ele ficou tão identificado que começou por um tempo a usar o nome Hijikata Genet. Em um programa de 1959, *Zen'nihon buyô kyôkai shinjin kôen*, ele afirmava que havia estudado dança com Andô Mitsuko, considerava Ohno Kazuo um irmão e adorava o Santo Genet.

Genet teve uma vida terrível, sendo filho de prostituta, criado em reformatórios e vivendo como ladrão e prostituto. *Nossa Senhora das Flores*, dizia Hijikata, foi escrito aos pedaços em papel higiênico na cela de uma prisão e quando descoberto o elevou ao *status* de autor internacional. Hijikata tinha uma identificação pessoal com Genet, tendo em vista o seu estilo de vida igualmente marginal. Outra obra importante para sua pesquisa foi *Erotismo,* de Georges Bataille, traduzido em 1959 para o japonês. Bataille argumentava que o excesso era o principal princípio de todo sistema, da biologia à economia, e o gasto desse excesso é o que tornava a sociedade unida. Assim, indivíduos isolados atingiam um momento de coletividade sagrada e isso era manifestado no passado pelos sacrifícios rituais e, nos tempos modernos, por atividades como a dança, a música, o sexo por divertimento, o crime e a poesia. De acordo com Bataille, a morte rompia a continuidade da vida mas, ao mesmo tempo, revelava uma continuidade mais profunda da existência. Não havia propriamente um paradoxo entre objeto e sujeito, mas investia-se em uma outra organização de mundo. Se Ohno buscava através da dança uma experiência religiosa, Hijikata, por sua vez, transformava o corpo em um objeto de fetiche.

Outra fonte importante de pesquisa foi Antonin Artaud. Em 1965, *O Teatro e seu duplo* é traduzido em japonês e terá grande impacto na obra de vários artistas da geração de Hijikata como Terayama Shuji e Kara Juro.

Hijikata considerava o corpo domesticado, treinado em função de padrões específicos que começavam desde a infância. Criava perguntas do tipo: como pegar um objeto automaticamente, sem pensar sobre os músculos e em mover propriamente o objeto? Como andar colocando uma perna em frente à outra, sem pensar em qual será a primeira a dar o passo? Hijikata acreditava que para sua dança ser bem sucedida, esses padrões corporificados precisavam ser destruídos. Observando, por exemplo, pacientes com poliomielite, descobriu que a mão não movia diretamente para um objeto mas viajava em outra direção, fazendo uma ampla volta e finalmente tocando o objeto, depois de muitas tentativas. A ideia não era sair para explorar o espaço mas conectar internamente estados primários. Ele dizia: "beber do poço do seu próprio corpo". Diferentemente das experiências xamânicas, ele não buscava uma possessão inconsciente mas, a partir de uma consciência profunda, desestabilizar o corpo. Para tanto, criava diferentes estratégias. A maquiagem branca, por exemplo, foi usada pela primeira vez em 1961, com a colaboração do artista plástico Yoshimura Masunobu. Yoshimura, que havia fundado a organização neodada um ano antes, teve a ideia de raspar a cabeça de Hijikata e enrolá-lo como uma múmia com gaze e plástico. A substância plástica logo solidificou no corpo e a temperatura caiu muito. Aos poucos o plástico começou a cair como quelóides na pele e o frio provocou espasmos musculares. É provável que dessa experiência tenham surgido alguns dos movimentos usados pelo butô. A partir daí, Hijikata começou a usar esse plástico e o pó de cálcio carbonado feito de cola. Isso irritava a pele e inibia a respiração, transformando os sentidos do corpo.

Assim, Hijikata criou uma verdadeira ontologia da pele. O seu estúdio Asbestos-kan significava a "casa de amianto". Várias de suas obras faziam referência a doenças de pele, como a famosa História da Varíola (Hosotan, de 1972). A pele não era um limite mas uma interface, uma mediação capaz de reorganizar o pensamento do corpo.

A COISA QUE PENSA

Já a experiência do *Mono-ha* ou Escola das Coisas, criada por Lee U Fan, embora inspirada nos estudos da fenomenologia europeia, também não pode ser considerada uma mimese de experiências ocidentais. Em 1973, Lee U Fan começa a usar o termo *mono-ha*, expondo a sua complexidade. Mono, em japonês, é um termo muito frequente que se usa como substantivo ou palavra-útil, que vem de origem *yamato-kotoba*, ou seja, da linguagem do arquipélago, antes da introdução dos vocábulos sino-japoneses. Não é propriamente *butai* que seria coisa nem *taishô*, objeto. Embora seja também um termo próximo a *gutai* (concreto), não pode ser considerado um sinônimo. Suga Kishio explica que *mono* está ao lado do silêncio, onde a natureza profunda da coisa é anônima e se diz "coisa" sem que nada esteja a ela conectado.

Tais inquietações inspiram duas tendências dentro do *Mono-ha*. Os primeiros artistas vão explorar especificamente o material bruto que utilizam e o segundo grupo fará isso também, mas de uma perspectiva mais abrangente.

Lee U Fan nasceu em 1936 no sul da Coreia, na época em que a península estava sob dominação japonesa. Ele faz parte da última geração que teve uma educação confuciana. Aos 20 anos ele deixa a Universidade de Belas Artes em Seoul e vai morar com um tio no Japão, decidindo estudar filosofia europeia e uma pintura de estilo *nihonga*[3]. Por isso, desde o começo ele terá um duplo interesse: na criação artística e na reflexão teórica que, de fato, era inseparável de tudo que ele fazia. A partir do começo da década de 1970, ele começa a mostrar seus trabalhos na Europa e, desde então, passa a viver em Paris e Tóquio. Essas viagens conferiram a Lee U Fan identidades múltiplas. Ele costuma brincar dizendo que para os japoneses é sempre coreano, para os coreanos tornou-se japonês e para os europeus é simplesmente um oriental.

As suas referências estrangeiras são mais da filosofia do que das artes, como a obra de Merleau-Ponty, Sartre e, em certa medida, Adorno. No Japão, ele vai conhecer também a obra do filósofo Nishida Kitarô (1870-1945), sobretudo a sua "teoria do lugar", buscando aprofundar a questão da percepção e da exploração presente de fenômenos. A partir daí ele ficará muito focado em possíveis relações de tudo na vida e o nome do seu livro será justamente "Em busca de encontros". A proposta era focar o modo como nasciam as relações. Ele partia da convicção de que era preciso extrair o gesto artístico de uma prática da dominação da matéria pelo sujeito. Toda representação do mundo passaria então pela noção da relação entre sujeito e objeto.

No entanto, aos poucos, ele dirá que existia uma outra forma de abordar a arte e que seria uma reação ao pensamento ocidental que começava quase sempre das palavras, de um pensamento logocêntrico. Lee U Fan queria explorar a inteligência e a percepção mesma do material. Os seus trabalhos não devem ser entendidos como entidades fechadas, mas como situações, conjuntos de relações e traços de eventos físicos. São convites experienciais para os observadores. A sua obra não busca um entendimento isolado, de produtos diferentes, mas absolutamente relacionado, como se uma criação iluminasse as outras incessantemente. É assim também que o artista manipula os materiais diferentes, fazendo com que um se torne a interface do outro de modo que, em algumas situações, não se pode mais distinguir um do outro. Antes de manipular os diferentes materiais é preciso compreender a natureza de cada um. Dar voz à materialidade e só então reorganizá-la. Lee U Fan mostrou-se também sempre interessado em entender como o material encarna o ato e, de alguma maneira, é capaz de reviver reiteradamente a ação da criação.

O *Mono-ha* ficou menos conhecido no ocidente e mesmo em outros países asiáticos do que o *Gutai*, considerado um dos mais famosos grupos de performance no Japão. Em termos políticos, o *Mono-ha* acabou tornando-se mais importante porque absorveu como uma das suas questões mais importantes a da identidade, buscando, numa época de forte hibridação, um sistema de representação que escaparia à submissão das formas estéticas vindas do ocidente. Isto não significava deixar toda e qualquer informação estrangeira de lado, pelo contrário. Muitos artistas estrangeiros foram convidados a participar de seus projetos (alemães, australianos, americanos, franceses e coreanos), mas todos questionavam novos sentidos para as informações vindas de fora do Japão.

---

[3] *Nihonga* é um gênero de pintura japonesa que usa as convenções tradicionais. Embora tenha existido há muitos séculos, o termo foi cunhado no período Meiji.

O MUNDO PÓS-AKIRA

A partir de 1990, a arte no Japão passou a desafiar tudo o que havia testemunhado na vida real até então. Duas grandes tragédias marcaram o período: os atentados terroristas liderados por Asahara Shôkô, que infestaram de gás sarin os metrôs de Tóquio; e o grande terremoto que destruiu boa parte da cidade de Kobe e os seus arredores. Além disso, a fartura da década de 1980 havia diminuído significativamente e, por isso, as conversas sobre recessão econômica e a perda dos valores tradicionais pareciam cada vez mais presentes.

No final do milênio, com o fortalecimento da estética pop que passou a invadir de forma ostensiva o mercado internacional, mudaram os cartões postais do Japão. Ao invés do Monte Fuji, da cerimônia do chá e dos teatros *nô*, *kabuki* e *bunraku*, os japoneses começaram a exportar um novo mundo - o mundo pós-Akira - que, em poucos anos, tornou-se uma das imagens mais rentáveis e um verdadeiro objeto de desejo para os estrangeiros.

Não é difícil entender todo este fascínio. As imagens apocalípticas eram mais atraentes do que assustadoras e, ao mesmo tempo, revisitavam os estereótipos mais famosos. Assim, as tradicionais gueixas, por exemplo, apareciam representadas de modo irônico ou eram substituídas por estudantes de mini-saia que, ao invés da máscara impecável de maquiagem, guardavam entre franjas e cabelos escorridos no rosto, olhares e sorrisos safados. Em outras situações, entre quimonos e arranjos florais, pingavam gotas de sangue e, ao invés das silhuetas sutis, tudo parecia explicitamente exposto. Neste sentido, pode-se dizer que o famoso pacto com as sombras e o silêncio, que marcava até então a cultura nipônica, parecia definitivamente abandonado. Afinal, no Japão contemporâneo, todos querem ser ouvidos.

Os temas das novas pinturas, instalações, cartazes e

performances urbanas variam, mas trafegam muitas vezes entre tópicos feministas, expressões de violência nada camuflada, humor, sarcasmo e muitas paródias das imagens tradicionais, traduzidas em novos objetos de fetiche e consumo.

Mesmo assim, não é possível generalizar. Há muita diversidade entre os novos artistas. Alguns fazem parte da geração apelidada pelo artista Murakami Takashi de "achatada" (*superflat*), ou seja, a-histórica e a-política. Nessas experiências, os limites entre a arte e o consumo são atravessados e todos parecem bastante confortáveis, abrindo mão das questões ideológicas que agitaram a cena artística nipônica da década de 1960. Outros artistas preferem incluir nos seus processos criativos uma visão mais crítica para repensar a sua posição no mundo, tanto no que se refere ao plano pessoal quanto ao coletivo. Eles não se contentam com os rótulos ocidentais que insistem em classificar toda arte oriental a partir de sub-categorias da história da arte ocidental. Também não querem apenas "comercializar coisas", mas sim, expor suas questões, debater idéias e sentimentos, como tem sido o caso de Makoto Aida, Shimada Yoshiko, Bubu e Nara Yoshitomo, entre outros que têm apresentado facetas de um Japão nem sempre confortável e hospitaleiro. As suas inquietações dialogam com o passado e insistem em questionar tudo aquilo que parecia bem estabelecido: o corpo, os princípios, a moral e a vontade.

Essa contextualização é importante porque, como explica Noi Sawaragi, a noção de subcultura ou cultura *otaku*[4] não pode ser entendida como uma contracultura à moda ocidental, uma oposição ou categoria secundária em relação à suposta alta cultura. O Japão pop (e neopop) é bastante complexo e não surgiu de repente, do nada. A cultura *kawaii* (engraçadinha) já dava seus sinais há muito tempo, a partir de fenômenos de consumo em massa, como o nascimento da marca Hello Kitty em 1974, a versão das bonecas Barbies japonesas chamadas Licca, em 1967, e a chegada do Mac Donalds e Mister Donut's, com seus brindes e parafernálias decorativas em 1972. É também dos anos 1970 a novidade de ter em casa um quarto apenas para as crianças, conferindo, especialmente às meninas, a possibilidade de criar seus universos particulares de sonhos. As transformações e auto-críticas dessa cultura *kawaii,* que representam boa parte da arte contemporânea japonesa, acontecem em quatro etapas: entre 1991 e 1993, Murakami, Nishiyama e outros artistas apropriam-se de imagens bonitinhas e revelam a estrutura narcisista que conectava a cultura de consumo japonesa ao imperialismo ocidental; a partir de 1995, jovens amadoras começam a fotografar suas vidas privadas através de fragmentos de imagens que vão inspirar Nara a discutir, por exemplo, uma coletividade que revive a sua "criança interior"; em 1999, Murakami cria a expressão *superflat*; e finalmente Takano Aya e Aoshima Chiho dão vazão a visões femininas e subversivas da utopia, inspirando uma nova onda de mulheres cartunistas. Cada obra desses artistas apresenta camadas diferentes que suscitam muitas leituras possíveis. O interesse que geram no mercado internacional é também de ordem filosófica e existencial.

---

[4] A cultura *otaku* é a cultura virtual que trafega pela internet, jogos eletrônicos, animes, mangas, etc. A geração *otaku* é conhecida como geração "nerd", marcada pela solidão e, algumas vezes, analisada de maneira bastante pejorativa.

Mais do que um comércio de produtos, o novo circuito das artes japonesas tornou-se essencial não apenas para quem quer conhecer uma "cultura exótica", mas para todo mundo que busca empatia com o mundo contemporâneo.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. **Ouevres**. Paris: Gallimard, 2004.

ASLAN, Odette. **Butô(s)**. Paris: CNRS, 2004.

BANU, Georges. **L' acteur qui ne revient pas, journées de théâtre au Japon**. Paris: Gallimard, 1986.

BARRAL, Ètienne. **Otaku, les enfants du virtuel**. Paris: Denoel Impacts, 1999.

BATAILLE, Georges. **Oeuvres Complètes**, articles 1944-1949. Paris: Gallimard, 1988.

________________ **L' Erotisme**. Paris: Les editions de minuit, 1957.

BRANDON, James R.. **Nô and Kyôgen in the Contemporary World**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

BREHM, Margrit (ed.). **The Japanese Experience Inevitable**. Ostfildern-Ruit: Htje Cantz Verlag, 2002.

ECKERSALL, Peter e TADASHI, Uchino; NAOTO, Moriyama (eds). **Alternatives, debating theatre culture in the age of confusion**. Bruxelles: Peter Lang, 2004.

FOSTER, Stephen C. (ed.). **The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan**. New York: CK Hall & Co, 1998.

GENET, Jean. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

GREINER, Christine. **Butô, pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras, 1998.

________________ **Teatro Nô e o Ocidente**. São Paulo: Annablume, 2000.

KURIHARA, Nanako. *The words of butoh, Hijikata Tatsumi*, **The Drama Review**, TDR 165. Mit Press, spring 2000.

LINHARTOVÁ. Vera. **Dada et surrealisme au Japon**, Paris: Publications Orientalistes de France, 1987.

LUCKEN, Michael. **L'Art du Japon au XX siècle**. Paris: Hermann, 2001.

SENDA, Akihito. **The Voyage of Contemporary Japanese Theatre**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

MURAKAMI, Takashi. **Superflat**. Tóquio: Madora Shuppan, 2000.

UNO, Kuniichi. *As pantufas de Artaud segundo Hijikata*, trad. Laurence Leclerq e Christine Greiner in Greiner, C. e Amorim C. (ed). **Leituras da Morte**, São Paulo: Annablume, 2007.

VAN BERSWORDT-WALLRABE, Silke. **Lee Ufan: Encounters with the Other**, trad. Michael Foster. Munique: Steild Verlag, 2004.

A partitura e a metamorfose

Milton de Andrade[1]
Melissa Ferreira[2]

Neste capítulo, esboçamos origens e apresentamos, de forma sintética, conceitos e "territórios de passagem" que possam servir ao entendimento de algumas funções presentes em processos de codificação típicos de vanguardas europeias novecentistas.

Visitando alguns nomes e teorias teatrais do século passado, mais especificamente no terreno fértil que gera as noções-chave de *montagem* e *partitura* no trabalho do ator, apresentamos conceitos sem explorar e aprofundar demasiadamente a relação intrínseca existente entre o corpo teórico e o historiográfico que o circunscreve, obtendo assim hipóteses de presenças e confluências, sem jamais deixar de considerar o necessário aprofundamento teórico e documental para uma pesquisa mais detalhada sobre o tema.

A história do teatro do século XX revela um movimento contínuo de semantização do corpo que busca, nas mais diferenciadas tendências, integrar ou revisitar os processos de conformação unitária entre realidade psicofísica e movimento expressivo, plasticidade e congruência orgânica, comunicação e metáfora poética do corpo, entre codificação e instauração de graus de instabilidade metamórfica sobre a cena.

---

[1] Milton de Andrade é doutor em artes cênicas pela Universidade de Bolonha (Itália), docente do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina.

[2] Melissa Ferreira, atriz e diretora teatral, é mestre em teatro pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina, autora da dissertação "Mitologia e Ascese: Jerzy Grotowski "além do teatro".

Nas experiências teatrais novecentistas mais significativas, elaboradas quase sempre em "laboratórios" de contaminação simbólica e transcultural, de restauro de tradições de codificação do teatro ocidental e oriental, encontramos soluções e abordagens teórico-práticas que oferecem respostas às questões relativas ao papel do corpo e do movimento na regeneração e na revitalização da cena. De forma orgânica, e muitas vezes complementar na interação entre tantos e diversos modelos teóricos e experimentais, nasce uma ampla rede de ramificações que gradualmente irão sedimentar modos de elaboração da dramaturgia do movimento, entendida como arte não-literária de composição de eixos temáticos integrados na cena, arte da geração e da integração de materiais que decorrem da natureza corporal, da volição psicofísica e do movimento.

As origens da arte do movimento do século XX não somente estão associadas ao surgimento das artes cinemáticas em geral, dos métodos de montagem e de análise do movimento, mas também a um olhar europeu sobre tradições "orientais", que traz ao teatro experimental inovações em termos de estudo de formas de codificação e soluções criativas sobre o movimento humano na cena. Compreender a fundo tais migrações simbólicas, tais processos de assimilação cultural, é mais do que tudo promover uma pesquisa sobre a história do teatro do ponto de vista da relação prática e experimental entre modos ritualísticos de codificação e metamorfose corporal na cena, sempre refletidos em soluções criativas no trabalho e na pedagogia do ator.

Sergei Eisenstein (1898-1948) é, sem dúvida, um dos nomes mais importantes quando se trata de identificar a origem e a consolidação da teoria da montagem e do movimento na cena novecentista. Eisenstein era um grande apaixonado pelo mundo oriental, em especial o japonês, o "império dos signos" (BARTHES, 2007). Admirador do diretor japonês Ichikawa Sadani, simpatizante das causas socialistas, que esteve em turnê

com sua companhia de ***kabuki*** em Leningrado e Moscou no ano de 1928, Eisenstein escreve, logo após seu primeiro contato com Sadani, em um artigo intitulado *O inesperado*[3], que teria descoberto nas técnicas cênicas japonesas uma surpreendente confirmação de suas idéias de montagem cinematográfica, já que o "convencionalismo" do ***kabuki*** não se constituiria num maneirismo estilizado, como ocorria no teatro europeu da época, mas seria profundamente lógico.

Conforme nos lembra Nicola Savarese, em *Teatro e spettacolo fra oriente e occidente* (primeira edição, 1992), a atração de Eisenstein pelo Japão nos remete à sua juventude, quando estudara obsessivamente a origem do ideograma japonês, chegando ao ponto de se matricular no departamento de línguas orientais da Academia Militar de Moscou; estudos e interesse que irão culminar na teorização apresentada no texto *O Princípio cinematográfico e o ideograma,* de 1929, no qual afirmará que "o princípio da montagem pode ser considerado como a alma da cultura figurativa japonesa" (1986: 31)[4]. "O que o tocava, sobretudo, era o método compositivo, como naqueles ideogramas-hieróglifos, que depois ele mesmo definiria como 'copulativos', compostos por duas imagens capazes de criar um terceiro significado diverso dos elementos de base" (SAVARESE, 2004: 448). No ideograma, elementos singulares se ligam e se sobrepõem na criação de um sentido que não aparece "centralizado" em cada unidade sígnica, e criam significado numa outra dimensão e grau. Um olho mais uma gota d'água quer dizer chorar. Uma boca e um pássaro, cantar. Uma faca e um coração, dor. Da combinação de dois elementos figuráveis se delineia um terceiro, não figurável. A copulação (ou a combinação) de dois objetos gera um conceito: "É este um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica. [...] De um cinema que procura o máximo de concisão para a exposição visiva de conceitos abstratos" (EISENSTEIN, 1986: 32).

---

[3] Publicado na revista "Zizn' iskusstva" (Vida da Arte), de Leningrado, em 19 de agosto de 1928.

[4] Todas as citações de textos em língua estrangeira apresentadas neste trabalho têm tradução de nossa autoria.

O sentido aparece deslocado num terceiro termo, através do acasalamento entre o figurativo e o designativo, num modo particular de se entender a composição de conjunto, como verificado no teatro *kabuki*:

> Os japoneses nos mostram uma outra forma de conjunto extremamente interessante: *o conjunto monístico*. Som, movimento, espaço, voz, *não se acompanham aqui* (sequer de modo paralelo), mas funcionam como elementos igualmente significativos. [...] Não se pode falar de 'acompanhamento' no *kabuki*: do mesmo modo que não se diria nunca que, quando caminhamos ou corremos, a perna direita 'acompanha' a esquerda, ou que ambas 'acompanham' o diafragma (EISENSTEIN, 1986: 22).

No lugar do paralelismo e do "acompanhamento", o método essencial no *kabuki* é o *transfer* e o contra-ponto, o deslocamento transversal de um material ao outro, de uma categoria de "provocação" perceptiva à outra. Cada elemento da linguagem teatral – a voz, o bater das mãos, o movimento mímico, os gritos do narrador – são unidades e estímulos autônomos inseridos num conjunto mantido por atrações compositivas: o movimento dos atores no espaço, a mudança das telas de fundo, as passagens cênicas realizadas pelo assistente de palco *kurogo*, a voz e o som compõem os planos visivos e sonoros, num arranjo similar ao que será definido por Eisenstein como "montagem cinematográfica". Com a maestria em usar os equivalentes de imagens visivas e auditivas, os atores do *kabuki* os apresentam contemporaneamente, equilibrando-os, condensando-os em um denominador comum, calculando com primor o estímulo sensorial, "calibrado como uma bola de bilhar que golpeia o alvo cerebral do espectador" (EISENSTEIN, 1986: 24).

No texto *O Princípio cinematográfico e o ideograma*[5], Eisenstein delineia alguns princípios comuns entre a sua técnica de montagem cinematográfica e a técnica japonesa de representação designativa presente no *kabuki*: a representação sem transições naturalistas, a representação fracionada e a "dilatação" do tempo cênico. No que se refere ao primeiro aspecto, relativo ao corte cênico, Eisenstein exemplifica a partir de sua observação da obra *Narukami*, apresentada por Sadani em sua turnê europeia:

> Além das passagens mímicas levadas a um extremo de perfeição, o ator japonês sabe também servir-se de um método oposto. Em um certo ponto do espetáculo para, o tecido negro do *kurogo* o esconde delicadamente dos espectadores. E, depois de um átimo, ei-lo ressurgir com uma maquiagem nova, e com uma nova peruca, caracterizando desta forma um outro estágio (ou grau) de seu estado de ânimo. Assim, por exemplo, na obra *kabuki Narukami*, o ator Sadani deve passar da embriaguez à loucura. A passagem se obtém com um corte mecânico e com uma mudança naquele arsenal de cores pintadas sobre seu rosto, que destacam os elementos que devem exprimir uma intensidade maior em relação àqueles usados na maquiagem precedente (EISENSTEIN, 1986: 45).

A fragmentação como princípio rítmico de montagem cênica é assim descrita:

> Shoco, intérprete dos principais papéis femininos no teatro *kabuki* que veio a Moscou, representava a morte da filha em *Yashao* (O fabricante de máscaras) com trechos de recitação completamente destacados um do

---

[5] Publicado pela primeira vez como apêndice do opúsculo de Nicholas Kaufman *Japonskoe kino* (O cinema japonês), de 1929.

> outro: movia somente o braço direito; movia somente uma perna; movia somente o pescoço e a cabeça (toda a agonia se desintegrava em execuções solísticas de cada membro que fazia o seu próprio papel: o papel da perna, o papel dos braços, o papel da cabeça). A cena era fragmentada em enquadramentos, pedaços sucessivos de recitação que se faziam gradualmente mais breves com o aproximar do trágico fim (EISENSTEIN, 1986: 46).

Através do corte e da fragmentação, o ator estaria liberado de um "naturalismo primitivo", podendo assim provocar a atenção do espectador com seus ritmos, numa situação cênica ditada não somente pela coerência, mas por uma atração orquestrada pelo próprio corpo. O arranjo rítmico e a manipulação do espaço-tempo passam então a conduzir os conteúdos dos enquadramentos, os "fragmentos mínimos deformáveis da natureza", determinando a habilidade em combinar vários fragmentos numa montagem cênica. "O teatro japonês se utiliza do ritmo lento num grau completamente alheio às nossas cenas. A famosa cena do haraquiri em *Chushingura* se funda numa lentidão de todos os movimentos sem precedentes, longe de tudo que já se viu" (EISENSTEIN, 1986: 46). Enquanto que, nos exemplos acima citados, através do corte e da fragmentação, ocorre uma desintegração das passagens entre os movimentos, no caso da "rarefação" do tempo ocorre a desintegração do próprio movimento. Gera-se, assim, um plano compositivo com possibilidades técnicas que fazem com que a percepção do espectador aumente de acordo com o processo de identificação das partes constitutivas de uma ação "desintegrada", ou melhor, uma *ação real* analisada e rearticulada, em seus pormenores fisiológicos, em *fantasia visiva*.

A montagem, então, seja no cinema como no teatro, longe de ser pura imitação, continuidade mimética entre realidade e arte, é, assim como uma poesia *hai-kai*, forma condensada e purificada, contra-descritiva, "pensamento por imagens". Como

no *hai-kai*, a montagem para Eisenstein é um cuidado com a limitação da linguagem, cuidado até então inconcebível para o europeu, "pois não se trata de ser conciso (isto é, encurtar o significante sem diminuir a densidade do significado), mas ao contrário, de agir sobre a própria raiz do sentido, para fazer com que esse sentido não se difunda, não se interiorize, não se torne implícito, não divague no infinito das metáforas..." (BARTHES, 2007: 99).

Montagem não é uma conexão de partes em uma cadeia, tijolos combinados em série para expor uma idéia; mas embate de elementos: "a ideia de que da colisão entre dois fatores dados nasce um conceito. [...] Montagem é então conflito" (EISENSTEIN, 1986: 40-41). Não é um método decadente de organizar espacialmente e de modo artificial um pedaço da realidade; não é uma representação encadeada dos objetos nas suas proporções reais, um tributo à lógica formal ortodoxa, espelho do absolutismo e do realismo positivista; mas sim uma "escolha", uma "extração", tradução em imagens do princípio dialético.

Esta concepção de montagem cênica, e não somente pelas vias da contribuição de Eisenstein, aparece disseminada em outros diretores novecentistas, sendo determinante na renovação da ideia de trabalho dramatúrgico entendido, a partir de então, como um trabalho sobre ações "partituráveis". Vejamos, sem perder contato com este olhar para o "oriente", sentido como um lugar de "orientamento" e extrapolação dos limites impostos pelo realismo cênico europeu, como que subjacente às noções de *montagem* e *partitura* se constitui uma chave de abertura e entendimento para uma nova performatividade, que irá se delinear a partir das primeiras décadas do século XX através do enraizamento da teatralidade entre mecanismos de codificação, de transfiguração cinética e de fantasia visiva.

O termo *partitura* aparecerá, de uma forma ou de outra, na grande parte das teorias novecentistas, que estudaram o corpo e a unidade psicofísica do ator no decorrer do século XX: de Costantin Stanislavski a Vsevolod Meyerhold, de Gordon Craig a Bertolt Brecht, de Peter Brook a Jerzy Grotowski e Eugenio Barba.

Segundo Patrice Pavis[6], o primeiro diretor a utilizar tal noção de partitura foi Stanislavski, que a utiliza tanto em seus estudos sobre as ações físicas, entendidas como células constitutivas da linha geral das ações dramáticas, como na composição dos diversos elementos da encenação. A partitura asseguraria uma atuação capaz de ser fixada e reproduzida, conseguindo-se, com tal procedimento de estabilização, a verossimilhança da ação física em termos de organicidade, harmonia e sequência lógica.

Porém, o termo ganha força quando passa a ser rapidamente adotado pelas correntes antinaturalistas e simbolistas difusas pela Europa, que contrastavam em parte a posição stanislavskiana. Já em 1911, o austríaco Max Reinhardt, em meio à vanguarda alemã e ao interesse por novas arquiteturas teatrais, pelo circo, pelo cabaré, pela pantomima, pela afluência das linguagens plásticas e gráficas no teatro, pelo cinema mudo, pela fotomontagem[7], escrevia em *Das Regiebuch* (O Caderno de Direção) que a completa visão ótica e acústica do espetáculo, cada gesto, cada movimento, cada som, cada luz, a musicalidade da cena, as pausas, os diversos tempos e ritmos deveriam ser percebidos como uma partitura. Afirma ainda Reinhardt:

> A composição da "partitura" se constitui o momento próprio da criação do diretor, aquele no qual se mostra a autonomia da criação cênica em relação à literária: o que se encena não é o texto dramático, mas a partitura elaborado pelo diretor. A definição do caderno de direção como uma partitura implica, além do mais, em sublinhar a dimensão compositiva diante da organizativa, e a rítmica frente à psicológica, marcando assim uma clara distância em relação ao trabalho naturalista de Stanislavski (REINHARDT, 1974: 257).

E é justamente nesta distância entre a dimensão rítmica e musical da cena e a sua dimensão psicológica, entre o novo teatro unitário da codificação (ou convenção) e o velho teatro "das atmosferas intimistas" que Meyerhold irá destacar a importância da dinâmica e da precisão ideoplástica na ampliação de repertório criativo sobre a cena.

> O teatro da "convenção" tende a dominar com agilidade a linha, a estrutura dos grupos, a cor dos trajes e, em sua imobilidade, oferece mil vez mais movimento que o teatro naturalista. O movimento na cena não é dado pelo movimento no sentido literal da palavra, mas pela distribuição das linhas e cores e pela facilidade e maestria com que linhas e cores se entrelaçam e vibram (MEYERHOLD in SANCHES, 1999: 291).

E aqui estamos de volta com referências não somente ao teatro japonês, constantes no teatro de Meyerhold, mas também às antigas tradições do teatro ocidental – nas quais "quando a emoção atingia seu ápice, o texto desaparecia e permanecia em cena somente a dança" (MEYERHOLD, 1977: 222).

O ecletismo de Meyerhold, na sua busca desenfreada por um espetáculo-manifesto, às vezes contaminada por uma livre apropriação de tradições autóctones, como o *kabuki* e a *commedia dell'arte*, servia na verdade como um antídoto ideal contra a cena estática, contra o psicologismo e a "anarquia do naturalismo" (MEYERHOLD, 1977: 66), contra "os atores emocionados incapazes de emocionar" (SAVARESE, 2004: 445), tornando-os conscientes de princípios rítmicos e plásticos organizativos da cena, princípios de codificação que, pelas vias da "plasmação ideoplástica", restituiriam vida à cena. Uma cena que não mais se ornamenta, mas se constrói.

---

[6] Vide Patrice Pavis, *"Da Stanislavskij a Wilson. Antologia portatile sulla partitura"*, publicado em De Marinis, Marco (org.). **Drammaturgia dell'attore**. Porreta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

[7] Reinhardt envolveu em seus espetáculos nomes das artes plásticas como Lovis Corinth, Edward Munch e John Heartfield, mestre da fotomontagem dadaísta.

O teatro nos primeiros tempos de Meyerhold se torna "a terra prometida do construtivismo" (RIPELLINO, 1974: 282). São os tempos de uma nova "engenharia" teatral, na qual as bizarrices e curiosidades arquitetônicas dos construtivistas encontrariam lugar (o palco despido de ornamentação) e se colocariam em jogo com o virtuosismo e a precisão acrobática do ator biomecânico. Ritmo, dança, acrobacia, *gags* e siglas mímicas de circo e cinema mudo, máscaras sociais, a biomecânica como um arsenal de códigos essenciais, uma reserva de gestos e atos físicos plenos de maleabilidade reflexa, tudo deve ser orquestrado nessa nova engenharia cênica, que exige um outro nível de controle compositivo. Um método de montagem que, respeitando os graus de autonomia dos elementos cênicos, oferecesse uma amarração, um controle orgânico das energias, que combinasse a mecânica da repetição com a vida criativa. Como nos lembra Savarese, a biomecânica de Meyerhold, ao aproximar dois termos em aparência contraditórios (*bio* e *mecânico*), parece querer sublinhar o paradoxal destino do ator: "de um lado, a exigência de uma vida criativa; do outro, a necessidade de repetir a criação para sobreviver" (SAVARESE, 2004: 444): criar para ser, repetir para sobreviver. Este é o princípio dialético que deve ser traduzido em imagem e movimento na montagem cênica biomecânica. Para tanto, o trabalho de composição dramatúrgica, ao invés de se utilizar de procedimentos literários, deve ser cada vez mais independente do texto, modelando a partitura cênica através de noções propriamente musicais e plásticas. É necessário, portanto, rever a noção de interpretação dramática.

Daí o interesse do diretor russo pelo oriente, em especial o teatro *kabuki* e o teatro chinês. Além de sugerir procedimentos alternativos ao treinamento do ator, o modelo oriental seria uma alternativa ao comportamento cênico do ator biomecânico. Não somente no que se refere a atitudes corporais (utilização dos apoios, do eixo gravitacional e dos centros cinéticos), mas fundamentalmente a técnicas de recorte, de montagem musical e rítmica na relação palavra–corpo–cena. Não são poucos os exemplos que podem ser citados de utilização de artifícios cênicos típicos do teatro asiático, por parte de Meyerhold, em suas encenações.

A montagem de *Ucitel' Bubus* (O professor Bubu) em 1925, tragicomédia do escritor Aleksei Faiko, talvez seja o exemplo mais significativo.[3] *Bubu* é um espetáculo sobre a decadência da cultura burguesa e o crepúsculo da velha Europa. A cenografia de Yurevich Slepianov é constituída por um semicírculo de bambus, entrepostos a objetos reais (uma fonte e uma banheira, no primeiro ato; suntuosas mobílias, no segundo; um cofre, no terceiro), grandes símbolos da vida burguesa. A música, executada ao vivo por um pianista e por uma banda de jazz, alterna composições de Liszt e prelúdios de Chopin às dançantes *La Flor del Rio Grande, Rose of Brasil, Choo-choo-blues*, entre outras, e, acompanhada dos estalidos dos bambus tocados pelas entradas e saídas dos atores, dá um toque oriental à sonoridade, percorre todo o espetáculo associando-se às fantasias, ao virtuosismo e às inquietudes da cultura burguesa, sem porém ter um função ilustrativa, mas servindo como eixo estrutural, uma grade dramatúrgica, princípio organizador e substância da ação dramática:

> Meyerhold procurava patentear com a direção de *Bubu* um novo gênero cênico, o "tempo-drama", que deveria substituir a opera, considerada naqueles tempos uma forma morta. Segundo Mokul'skij, uma tal "comédia em música" retomava o *paracatalogne* dos gregos e o recitativo do teatro chinês, que também se apoia sobre o acompanhamento estrutural. A necessidade de fazer coincidir as frases musicais com as parábolas cineticas e

---

[3] Para uma completa e detalhada descrição das encenações de Meyerhold, vide RIPELLINO, 1974: 273-344.

> de orquestrar palavra, música e gesto levou a uma extrema dilatação do ritmo" (RIPELLINO, 1974: 314).

Tal dilatação ou "rarefação" do tempo cênico, conforme acima detalhado na análise dos princípios da montagem em Eisenstein, permite a identificação e a decodificação, seja por parte do ator como do espectador, das partes constitutivas da ação cênica, liberando significados através da função contrapontística e da percepção das micro-tensões de cada jogo de cena. Através da frenação do tempo cênico, prepara-se a ação pela "recusa" ou "contra-impulso" (*znak otkaza*, termo utilizado por Meyerhold ao associar tal técnica de decomposição do movimento cênico ao bequadro musical, entendido como recusa provisória de uma alteração melódica). No estilo dos atores orientais, este artifício permitia a *predigrà* (o pré-jogo), como foi definido por Meyerhold a partir das apropriações realizadas na encenação de O Professor Bubu – a antecipação da ação verbal com alusões gestuais e mímicas, criando uma espécie de protensão da ação dramática em perspectiva: "o pré-jogo prepara a tal ponto o espectador a receber a situação cênica, e este recebe todos os detalhes de tal situação sob uma forma tão elaborada, que para captar o sentido da cena não lhe é necessário tanto esforço. Era o sistema preferido de todos os teatros antigos, japoneses e chineses" (MEYERHOLD, 1977: 231).

Bubu, assim como boa parte da obra de Meyerhold, foi um duplo exercício crítico: crítica de conteúdo à extenuação, ao oportunismo e ao torpor da burguesia européia frente à revolta das ruas; e crítica de linguagem ao velho teatro ocidental, com sua prostração refletida nas relações estéreis entre a palavra e a ação cênica. Como alternativa, Meyerhold apresentava a reinvenção das arquiteturas relacionais: seja no campo da "revolução" da estratificação das relações sociais, como num jogo estético pautado na cultura do corpo, na liberação rítmica e conflitual do movimento, na modulação concisa de elementos visivos, cinéticos e sonoros.

Em síntese, no que toca a composição da dramaturgia do movimento, a biomecânica de Meyerhold define níveis de análise fundamentais para a criação de uma "pauta" de ação; e será o registro do desenho do movimento, a escritura dos movimentos plásticos e a rede rítmica da dança dos gestos que garantirão uma completa análise das fases de composição da cena numa espécie de "versificação" e "musicalização" da ação dramática. De um lado, o trabalho marcado pela tendência tipicamente futurista de liberação dos objetos cênicos com ênfase nos significados flutuantes e dinâmicos da construção cênica; de outro, a perfeita adesão ao formalismo com ênfase na codificação, na construção de um plano sígnico estável, na estruturação rítmica. Eis aí, o duplo território semântico no qual instauramos a busca das variações conceituais, das confluências históricas e semiológicas, sempre associadas a processos de codificação e de transmutação da linguagem e do repertório cênico teatral novecentista.

Observemos agora, para concluir, como que tal território semântico é lavrado por outra experiência de reteatralização novecentista que desloca tais princípios para uma cultura filosófica e antropológica que, sempre atrelada à busca em "terras orientais" pela "verdade" do ato teatral, "verdade" essa submersa e afogada pelo realismo e a semiocracia eurocentrista, trabalha no sentido da descoberta de novos procedimentos e de novas dimensões cognoscitivas no trabalho do ator.

No que tange à definição do conceito de *partitura*, será através do trabalho de Grotowski e da Antropologia Teatral de Eugenio Barba que a noção encontrará um papel central nos processos criativos, formativos e compositivos, abrindo novas perspectivas semiológicas para o trabalho do ator. Atualizando o conceito utilizado por Stanislavski, Grotowski utiliza o instrumento da partitura no trabalho do ator sobre si mesmo, empregando-o sobre as ações físicas em termos de interiorização e codificação. Para ele, o ator deve pensar em termos de movimento, através de uma ação rítmica, interiorizada e codificada.

Em 1960, em ocasião da apresentação de sua tese junto à comissão de exame para a obtenção do diploma de diretor da Escola Estatal de Arte Dramática de Cracóvia, Grotowski escreve uma série de textos intitulados *Entre o teatro e a atitude pela verdade*; entre tais textos, *Interpretando Shiva* será o artigo mais significativo no que concerne à explicitação de sua concepção de teatro:

> O antigo teatro indiano, os antigos teatros japonês e grego não eram uma "apresentação" da realidade (que é uma construção de ilusões), mas acima de tudo uma dança da realidade (uma falsa construção tantas vezes sobre a ordem de uma "rítmica visão" que se refere à realidade...) [...] Eis uma citação mitológica: "Shiva diz... Eu sou sem nome, sem forma e sem ação... Eu sou pulsação, movimento, ritmo" (Shiva-Gita). A essência do teatro que aspiramos é pulsação, movimento, ritmo (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1986: 49).

A preocupação de Grotowski a respeito da partitura pode ser notada nas reflexões sobre a relação não contraditória entre a técnica interior e a composição de artifícios sígnicos, entre o rigor e a espontaneidade, entre o desenho rigoroso da ação e o fluxo energético, entre o processo epifânico de autorrevelação, a disciplina e a sua transformação em signos corporais. A partitura seria como uma campânula de vidro que protege a chama interior do trabalho do ator contra as intempéries de um mundo poluído pelo fluxo das imagens visuais exteriores. Assim como as margens de um rio propiciam a canalização do fluxo das águas, a técnica da partitura cria também a tensão necessária para que se aumente a dinâmica do fluxo imagético interior no *trabalho do ator sobre si mesmo*. Ora, o que se vê em Grotowski é uma completa ruptura com a organização visual e espetacular do mundo. O mundo moderno organizado esteticamente em imagens visuais já é, em si, cênico, espetacular. Cumpre às artes não a reiteração de tal visualidade estética e imagética, mas a radical ruptura com tal espetacularidade, voltando-se a uma nova lógica, a uma nova ordenação própria da experiência interior.

Apesar da sempre comentada influência do teatro oriental no trabalho de Grotowski, seu verdadeiro interesse, conforme nos lembra Barba, esteve direcionado para a cultura indiana e, mais precisamente, para a tradição do *tantra yoga*, ou seja, as técnicas rituais do hinduísmo ligadas com a transmutação das energias do nível biológico ao espiritual. O primeiro contato de Grotowski com a filosofia oriental foi através do livro *In Search of The Secret India* (1934), do inglês Paul Brunton, lido aos nove anos de idade, quando estava refugiado numa pequena vila, Nienadówka, no momento em que a Polônia era destruída e milhões de pessoas eram mortas durante a II Guerra Mundial. Esse contexto foi significativo para delinear "a ideia de oriente" de Grotowski, que, anos mais tarde, guardaria cópias em várias línguas do capítulo do livro no qual o inglês descreve seu encontro com o mestre indiano Ramana Maharishi, para distribuir a todos que trabalhavam com ele no *Teatr-Laboratorium*. Além disso, mantinha uma foto do mestre nos quartos em que viveu. Na sua última visita à Índia, dentre as quatro que realizou, visitou com sua mãe a montanha de Arunashala[9], o retiro espiritual de Maharishi.

As ferramentas de transmutação do *tantra yoga*, os *mantras*, fórmulas sagradas e *yantras*, representações simbólicas das divindades e das forças cósmicas foram sendo incorporadas ao cotidiano do *Teatr-Laboratorium*, tanto no processo formativo dos atores, na criação das partituras vocais e corporais, como na concepção cênica dos espetáculos *Sakuntala* (1960) e *O Príncipe Constante* (1965).

Sakuntala foi o único trabalho realizado por Grotowski com tema especificamente "oriental". O espetáculo, baseado no drama do poeta hindu Kalidassa, foi realizado antes de Grotowski ter a oportunidade de visitar a Índia. Além do próprio fascínio do diretor pela filosofia hindu, o texto foi escolhido fundamentalmente por seu "exotismo", pelos inúmeros símbolos, ideogramas e códigos diferentes daqueles trabalhados na simbologia dos espetáculos anteriores do diretor polonês: "encenamos *Sakuntala* para estudar a possibilidade de criar signos similares no teatro europeu" (GROTOWSKI in OSINSKI, 1986: 51). Grotowski, porém, não tinha absolutamente a pretensão de recriar com autenticidade o "teatro oriental", mas sim problematizar a imagem que os europeus tinham deste mundo. "Era portanto uma aproximação irônica à idéia que se tem do Oriente, como algo misterioso, enigmático" (GROTOWSKI in OSINSKI, 1986: 51). Conforme Savarese (2004), o processo de criação desse espetáculo abriu um novo campo de trabalho no *Teatr-Laboratorium*: o da criação de uma partitura de ações ou de uma "dança" do ator, em oposição à reprodução da gestualidade cotidiana e da convencionalidade da recitação tão comum aos atores europeus da época.

---

[9] Antes de morrer, Grotowski pediu que sua cinzas fossem levadas às montanhas de Arunashala.

O Príncipe Constante, por sua vez, "representa a tentativa de aplicar as investigações acerca das fronteiras entre o *tantra* e o teatro" (GROTOWSKI in BARBA, 2000: 174). Grotowski procurava, nesse espetáculo, criar uma partitura vocal encantatória, atualizada com canções tradicionais e uma pauta corporal carregada de ações e imagens ligadas à simbologia sagrada da cultura religiosa polonesa, como, por exemplo, na cena da *pietà* de Ryszard Cièslak e Rena Mirecka. No processo de criação do espetáculo, conforme as observações de Serge Ouaknine (1970), Grotowski aplicou o que ele denominou de "técnica 1" e "técnica 2". A "técnica 1" consistia na elaboração grupal de uma partitura musical não dissociada da partitura espaço-temporal. A "técnica 2" se referia à investigação pessoal do ator Ryszard Cièslak, transitando por três etapas: o despojamento psico-corporal, a transiluminação e o clímax. Conforme Barba, o objetivo da "técnica 2" era "liberar a energia espiritual" através de técnicas de

respiração, *yoga* e meditação, que permitiam ascender a regiões desconhecidas, dos xamãs, dos yogui, dos místicos. "Acreditávamos profundamente que o ator podia ascender a esta *técnica*" (BARBA apud DE MARINIS, 2005: 236).

Conforme Ferdinando Taviani, o trabalho desenvolvido por Grotowski reconduz a noção de *yoga* num amplo sentido, já que utiliza os seguintes princípios:

> 1) propõe a união de práticas físicas e mentais; 2) tende a uma superação da condição biográfica; 3) consiste em exercícios precisos ou partituras detalhadas e definidas entre as quais, e em deferência a elas, se encontra a passagem da repetição mecânica ao refluir irrepetível e não premeditado da vida, aqui e agora (ou experiência do presente no presente) (TAVIANI apud COLAIANNI, 2003: 63).

As obras pertencentes ao período da *arte como veículo*, conforme afirma Antonio Attisani, podem ser definidas como "eventos teatrais compostos de ações físicas e cantos, organizados segundo uma sintaxe poética, ou melhor, energética. Pode-se também falar de *montagem yoguica*" (2007: 132). Grotowski, assim, sustenta uma lógica "ritual" ou "litúrgica", que está a serviço das transformações da qualidade da energia no trabalho do ator. A repetição das partituras físicas e vocais não são uma simples "reprodução de formas", mas um "ir em profundidade".

O "ato verdadeiro", para Grotowski, só pode acontecer como um "ato de confissão" do ator no âmbito da própria vida: o ato que desnuda, que desvela, que despe, que revela. Neste processo o ator não deve representar, mas penetrar no território da própria experiência. Não é possível ao ator reencontrar estes "impulsos que fluem do profundo do seu corpo" sem uma plena preparação deste caminho, pois a riqueza do processo é "saber enfrentá-los cada vez de novo" (GROTOWSKI, 2007: 131), como nas práticas das posturas *asanas*, dos *mantras* e da meditação no *tantra yoga*, que trazem o indivíduo ao presente, ao aqui e agora, em constante devir.

Na busca pela não-dualidade, Grotowski se depara com a necessidade de encontrar instrumentos que permitam tanto a reordenação da ação psicofísica, como o acesso e a dilatação do olhar interior que livra o ator da lógica da espetacularidade do mundo. Mas tal processo se dará através da dialética da apoteose e da derrisão, vivida não como uma teoria abstrata mas como uma disciplina técnica, desenvolvida ao longo da existência do *Teatr-Laboratorium*, e que encontra no corpo do ator a síntese da complementariedade dos opostos. Os códigos corporais são, simultaneamente ou alternadamente, reafirmados e profanados, criando a síntese entre a precisão e a espontaneidade, a afirmação e a negação, a partitura e a metamorfose.

Referências bibliográficas

ATTISANI, Antonio. *Action in sé.* In: ATTISANI, Antonio, BIAGINI, Mario (org.). **Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards.** Roma: Bulzoni, 2007.

BARBA, Eugenio. **La Tierra de Cenizas y Diamantes: Mi aprendizaje en Polonia.** Barcelona: Ediciones Octaedro, 2000.

________________ *L'azione reale.* In «**Teatro e Storia**», a. VII, n. 2, Bologna: Il Mulino, 1992.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola (org.). **L'arte segreta dell'attore**, Lecce: Argo, 1996.

BARTHES, Roland. **O Império dos signos**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COLAIANNI, Daniela. *Il respiro e il corpo.* In: **Culture Teatrali, studi, interventi e scritture sullo spetacollo**. Bologna: Cartografia Artigiana, ano 5, n. 9, nov. 2003.

DE MARINIS, Marco. **En busca del ator y del espectador – Compreender el teatro II.** Buenos Aires: Gelerna, 2005.

__________________ (org.). **Drammaturgia dell'attore**, Porretta Terme: I Quaderni del Batello, 1996.

EISENSTEIN, Sergei. **La forma cinematografica**. Torino: Einaudi, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Teatro e Ritual.* In: FLASZEN, Ludwick, POLASTRELLI, Carla (org.). **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969/textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen com um escrito de Eugenio Barba.** São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

__________________ *Risposta a Stanislavskij.* In CRUCIANI, F. e FALLETTI, C. (org.). **L'attore creativo.** Milano: La Casa Usher, 1989.

MEYERHOLD, Vsevolod. **L'Ottobre teatrale 1918-1939.** Milano: Feltrinelli, 1977.

OSINSKI, Zbigniew. **Grotowski and his laboratory**. New York: PAJ Publications, 1986.

OUAKNINE, Serge. **Lês voies de la création théâtrale, T.1.** Paris, Centro Nacional de Investigações Científicas de Paris, 1970.

PAVIS, Patrice. **A Análise dos Espetáculos.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

Picon-Vallin, Béatrice. **Le jeu de l'actor chez Meyerhold et Vakhtangov.** Laboratoires d'études theatrales de l'Université de Haute Bretagne, Études & Documents, T. III, Paris, 1989.

REINHARDT, Max. **Schriften** (Aufzeichnungen/Brief/Rede), Berlin: Henschelverlag uns Gesellschaft, 1974.

RIPELLINO, Angelo Maria. **Il trucco e l'anima: I maestri della regia nel teatro russo del Novecento.** Torino: Giulio Einaudi Editore, 1974.

SAVARESE, Nicola. **Teatro e spettacolo fra oriente e occidente.** Roma-Bari: Laterza, 2004.

SANCHEZ, José (org.). **La Scena Moderna- manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias.** Madri: Ediciones Akal, 1999.

A maravilhosa arte do engano

Gabrio Zappelli Cerri[1]
Tradução de Jaçanã Ribeiro

Nesse pequeno escrito nos interrogamos sobre a importância da teatralidade performativa pró-fílmica na construção do discurso narrativo de um documentário antropológico. Aplicaremos a análise do documentário *Tútiles*[2].

Tútiles teve como objeto o estudo da imigração italiana na Costa Rica. A partir da análise de material histórico existente, realizou-se um documentário de 52 minutos, partindo do pressuposto de que a contribuição dos italianos à sociedade costarriquense não foi ocasional e incidental, mas constante e determinante para seu desenvolvimento social e histórico. O objetivo do documentário foi testemunhar sobre um possível encontro entre a identidade italiana e a sociedade costarriquense. Desde a revolução industrial de 1850, a imigração de italianos na Costa Rica cresceu com mais regularidade e em alguns períodos de incremento massivo que dependeram dos momentos históricos e da situação política e social em que se encontrava a

---

[1] Gabrio Zappelli Cerri é docente da Universidad de Costa Rica (UCR) e da Universidad Nacional da Costa Rica (UNA), autor de várias obras audiovisuais e livros, entre os quais *Guión: escritura activa* (2003), *La Huella Creativa* (2003), *Imagen Escénica: aproximación didáctica a la escenología, el vestuario e la luz para teatro, televisión y cine* (2006) e *La Trampa Perfecta* (2008).

[2] O documentário *Tútiles* foi vencedor do prêmio de melhor documentário, melhor roteiro e melhor edição na Mostra de Cinema e Vídeo Costarriquense de 2003. No mesmo ano ganhou também o prêmio de melhor média-metragem no festival Festivercine. Ver sobre esse tema uma documentação não audiovisual: Bariatti, Rita, *Italianos em Costa Rica 1502-1952; de Cristóbal Colón a San vito de Java*, San José; UACA, 2001.

Itália. Em certas épocas os italianos formavam na Costa Rica uma das mais importantes minorias étnicas. Por essas razões é justo considerar que esse documentário possa resgatar histórias que não se conhecem sobre a imigração de italianos na Costa Rica. Até a data não havia um documentário sobre esse tema, apesar desse país contar com um alto número de italianos, seja como residentes de imigrações passadas ou como imigrantes recém-chegados da Itália. Nesse sentido *Tútiles* supriu a demanda de uma documentação audiovisual que resgata informações históricas esquecidas, tanto num sentido social como cinematográfico. Só existem atualmente na Costa Rica alguns documentos jornalísticos realizados pela RAI, Radio Televisão Italiana e pelo Centro Gandhi, que gravou uma reportagem para o Canal 7, sobre a cidade de San Vito. Tampouco se encontram fotos ou filmes a respeito nos arquivos nacionais da Costa Rica, e, por essas razões, pode-se considerar que *Tútiles*, como realização documental sobre os italianos na Costa Rica, é um documento visual primeiro, valioso e único sobre a dita minoria.

DOCUMENTÁRIO E TEATRALIZAÇÃO AUTORREFERENCIAL

Os estudos teóricos que incluem o documentário dentro de um gênero narrativo dramático valorizam também o aspecto 'teatral' do processo prévio à gravação, voltado a preparar um terreno favorável para a futura documentação?

A performance do documentário se articula em função da gravação, enquanto improvisação de um evento (pró-fílmico) no qual persiste o caráter 'mimético' característico do cinema de ficção (cuja natureza é ser gerado por 'ensaios' prévios, ou por uma etapa de predeterminação das ações). A teatralidade no documentário antecede a gravação, é um conjunto de ações performativas, uma apresentação de feitos que se assumem como representativos por ser resultado de atos que a gravação tornará coerente dentro do desenho do documentário. Documentar é isolar da realidade performativa certas ações, gestos,

comportamentos, etc., que assumirão assim valor de representação por documentar os atos "espontâneos e teatralizados" dos sujeitos envolvidos como atores-agentes da documentação.

Podemos considerar o documentário autorreferencial entre uma classe que conecta dois traços semânticos: o "autorretrato" e a "autobiografia". A autorreferencialidade do "autorretrato" ou da "autobiografia" é sempre uma proposta inquietante porque desnuda intimamente o sujeito autorreferente ou metadocumentado, que é autor e ator, ao mesmo tempo[3].

O artista italiano Piero Manzoni joga com esses traços aludindo a uma figura profissional e individual do "artista-autor--ator". Manzoni utiliza conceitualmente o valor intrínseco que se outorga à categoria de autor para atribuir, por exemplo, com sua assinatura, importância estética a certos "corpos" selecionados com o título de "escultura viva" (*Escultura viva*, 1961). Os sujeitos escolhidos naqueles eventos performativos se transformam em uma obra de arte, cujos simples corpos desnudos (ou cobertos) não requerem nenhuma intervenção adicional que exalte a habilidade do artista, a não ser sua assinatura autografada. Em outras ocasiões, Manzoni expõe balões de ar pessoalmente infladas. O título da obra será: *Ar de artista*. A busca de uma identidade "orgânica" pretende resgatar como produto artístico o "fôlego", atribuindo a um estado fisiológico o valor autorreferencial "do ser artista".

Finalmente, Manzoni chega a estabelecer um grau zero do valor "identitário" do criador com as conhecidas latas de

---

[3] Em 22 de março de 1995, antes de chegar à Costa Rica, tirei um novo passaporte. A data de nascimento estava equivocada, me subtraíam generosamente 20 anos. Ninguém se deu conta até o momento que precisei renová-lo. Desde 4 de março de 2005 tenho um passaporte novo onde me devolveram, sem piedade alguma, os 20 anos que me tinham perdoado. É claro que a identidade biológica do DNA é menos manipulável do que a identidade cultural. O abuso do conceito de identidade cultural, sua popularidade, converte-o em um jogo complexo de palavras cruzadas, substituindo precisão científica com ambiguidade semântica.

"merda" (*Merda de artista*, 1961). Aqui, a produção "mais íntima" do artista, seus excrementos, vem assumir um valor intrínseco próprio de todas sãs produções (incluindo as fisiológicas), resgatando, assim, um traço de identidade absoluta (do artista como criador). A autorreferencialidade de Manzoni chega a documentar conceitualmente o ato da criação do sujeito "criador". Além disso, em outra ocasião, com a impressão de seus dedos Manzoni sela alguns ovos duros que parecem recolher, em seu embrião, a essência mesma da identidade (*Ovos com impressões digitais*, 1960). A autorreferencialidade é uma prática de isolamento da personalidade, de documentação do sujeito num encontro entre sua cultura e sua subjetividade. Autorreferencialidade e multiculturalismo abrigam hoje o debate sobre identidade, especialmente dentro do sistema documentário. Para reconciliar o "particular" com o "geral", temos que nos desfazer da idéia de que a identidade é um absoluto. A identidade é uma contínua migração. A identidade figura melhor como um processo em formação, um processo caótico sem fim.

No plano político essa diferença "interna" e "externa" será constantemente orquestrada para que a identidade possa surgir da própria ação. A identidade como igualdade versus a identidade como subjetividade é aqui identificação, mecanismo de criação dentro da formação e reprodução da comunidade imaginada: a língua escrita e oral, a memória, os rituais, as formas de governo.

Finalmente, a relação identidade-solidariedade depende da força social sobre a organização dos indivíduos e grupos. Em que medida podemos dizer que nos fazemos nós mesmos? Como podemos equilibrar o desejo de afirmar a responsabilidade, que parte da aceitação da autocriação como processo, e a obrigação (sempre diferente) de reconhecer os limites históricos, dentro dos quais os sujeitos individuais, coletivos se materializam e atuam? A identidade como princípio de solidariedade é midiatizada pelas estruturas históricas e econômicas. A partir daí é possível modelar o processo social e analisar suas práticas significativas.

A identidade autorreferencial está na base da temática do documentário *Tútiles*. Na realização do documentário a representação da autorreferencialidade teve que passar por uma série de etapas localizadas inicialmente na pré-produção, como, por exemplo, a investigação pró-fílmica. Tais etapas atendem ao trabalho de preparação do desenho e da metodologia apropriada para a futura gravação audiovisual (a produção do documentário). Logo, o processo documental[4] passou à fase de gravação ou coleta do material audiovisual necessário para construir o futuro filme. Finalmente, a fase de pós-produção encerrou o projeto redigindo a última (quiçá não definitiva) versão discursiva do documentário. Em todas essas etapas se desenvolve o discurso e sua aproximação à ordem significante "identitária", à qual o autor aspira. Continuando, resumimos essas etapas em uma lista muito geral.

A etapa de pré-produção, em *Tútiles,* apresenta variados encadeamentos não relacionados com a encenação ou ação de treinamento dos "atores" envolvidos com essa etapa de preparação. Nessa sequência se desenvolveu em *Tútiles* a investigação "autorreferencial" do próprio autor com fins documentais e a coleta de material "autorreferencial" de arquivo que se pensava utilizar na hora de gravar. Ao contrário, foi necessária, nessa etapa determinada, a redação do protocolo do dispositivo de encenação para as entrevistas que se tinha pensado realizar; e o roteiro de perguntas eventuais (sobre a identidade italiana) responde à conceitualização de uma "performance" que se estará teatralizando entre os entrevistados selecionados e o autor-entrevistador. Um cenário para os "atores", que estarão improvisando um encontro cujo tema será o intercâmbio de opiniões sobre o objeto de investigação autorreferencial da futura gravação: a migração.

Em *Tútiles* a entrevista sobre o tema da migração é conduzida no idioma italiano ou espanhol, segundo a origem do entrevistado ou sua capacidade de manipular um idioma ou outro. Procura-se realizar as perguntas enquadrando o sujeito em primeiríssimo plano (PPP) e pedindo ao entrevistado que olhe para a câmera. Também certas perguntas se fazem somente a filhos-filhas de imigrantes, outras a netos-netas e outras somente aos cônjuges dos imigrantes.

---

[4] Com respeito às técnicas narrativas cito o excelente livro de Bienvenido León e, sobretudo, o capítulo "Técnicas narrativas e dramáticas", pp. 131-171, em *El documental de divulgación escênica*, Barcelona: Paidós, 1999.

A *matriz* de *Tútiles* reunia tanto o conjunto dos entrevistados como a referência aos arquivos e às principais gravações que se consideravam necessárias para a redação paradigmática da história.

A confecção da hipótese para a matriz do documentário também pressupõe um desenho de "encenação" possível. A esse desenho segue a organização de uma escala prévia (que alude ao material visual e acústico de que se poderá dispor). A primeira versão do discurso audiovisual redigido em forma de roteiro foi útil em *Tútiles*, mais para a arrecadação de fundos para a produção do que para fixar uma narração definitiva. Em outros casos, certos documentários localizam nessa etapa um período de treinamento para obter as habilidades necessárias para ativar a performance na etapa da encenação. É o exemplo do documentário *O povo migrante*, que busca estabelecer uma total confiança entre os documentaristas e um grupo de aves escolhidas como sujeitos do documentário. A relação humanos-aves e a confiança que se buscava entre os animais e a tecnologia utilizada para o documentário (aviões, câmeras, iluminação, etc.) se obteve por meio de um treinamento conjunto entre pássaros e equipe que durou vários meses.

Na etapa de gravação do documentário, em *Tútiles* utiliza-se uma nova versão de roteiro, sucessivo às fases de treinamento pró-fílmico, e um plano de filmagem, que constituem dois instrumentos para delimitar a "encenação". As diferentes performances que se produziram na gravação enquanto documentação dos eventos espetaculares (de qualquer natureza que sejam) serão produto de um *canovaccio* narrativo que é o segundo roteiro. A gravação das imagens do discurso visual/verbal ou sonoro respondem em sua coerência interna ao projeto estratégico global que admite, como se disse, margens de improvisação como uma das técnicas que relacionam a encenação (colocação em cena) com a colocação em imagem e, portanto, a sucessiva colocação em série[5].

No documentário "autorreferencial" a gravação de entrevistas, organizadas segundo um protocolo, e até a redação paralela de uma segunda versão do roteiro (relação entre material visual e verbal) oferece diferentes possibilidades para que a teatralização se produza, inclusive devido à sugestão que a câmera de gravação gera nos sujeitos envolvidos, que têm consciência de "estarem em uma condição extraordinária", na qual tudo o que se fará será gravado e documentado. Na etapa de gravação do documentário, em *Tútiles*, utilizou-se uma nova versão do roteiro com separação completa do material filmado ou gravado (áudio-vídeo).

Em resumo, segue uma indicação de como se operou para a encenação de *Tútiles* nessa etapa e até a seleção do discurso para a edição das entrevistas, incluindo todo o material de apoio disponível:

- Realizou-se uma separação da primeira versão da escaleta-roteiro e desenhou-se a matriz da encenação e o plano de filmagem.
- Planificou-se a gravação dos materiais funcionais ao discurso documental, materiais verbais, visuais ou sonoros para o documentário.
- Gravou-se uma primeira série de entrevistas, organizadas

---

[5] Para uma explicação das diferenças características da encenação, colocação em imagem e colocação em série veja-se García Jiménez, J. (2003). *Narrativa audiovisual* (3ª ed.). España Cátedra. Também, entre obras do mesmo ator: Bettetini, G. (1984), *Tiempo de la expresión cinematográfica. La lógica temporal de los textos audiovisuales*: Fondo de Cultura Económica. [No texto original em espanhol os três termos obedecem a um paralelismo que não se reproduz no português: *puesta en escena*, *puesta en imagen* e *puesta en serie* (N. do T.)].

segundo o protocolo de colocação em cenas separadas e conectadas entre si.

- Redigiu-se paralelamente uma *segunda versão* do roteiro, relacionando materiais de áudio e visual obtidos.
- Selecionou-se o material performático que de alguma forma se conectara com a investigação "autorreferencial" para fins documentais.
- Trabalhou-se o material "autorreferencial" de arquivo já previamente compilado.
- Selecionou-se o material performativo obtido na encenação dos protocolos e do roteiro de perguntas das entrevistas (sobre a identidade italiana) já gravadas.
- Realizou-se uma colocação em série ou escaleta prévia (do material visual e acústico disponível) a partir da *segunda versão* do discurso audiovisual redigido em forma de roteiro, selecionando o material performático e de arquivo disponíveis.

A ATUA-AÇÃO

A principal característica que diferencia os atores de ficção dos "atores" que aparecem em um documentário é a "representação do personagem" que se ativa nas duas modalidades. Diz-se que os agentes de um documentário não desenvolvem personagens porque sua atividade, no limite da gravação documental, está ausente de atuação. Em outras palavras, a espontaneidade dos intérpretes de um documentário seria a grande diferença de apresentação em relação aos atores de uma ficção.

Entretanto, dentro da nossa visão discursiva, os intérpretes de um documentário também cumprem com a caracterização de um personagem, porquanto são chamados a re-presentarem-se em forma referencial dentro de um texto e de um contexto narrativos. Em *Tútiles*, por exemplo, o documentarista aproveita estrategicamente as características físicas dos sujeitos envolvidos para seu discurso documental. Além disso, a sociolinguística da

narração oral, o contexto cultural ou o cenário e, sobretudo, a inferência que os protagonistas fazem sobre o que supõem ser *seu papel* (dentro do dispositivo discursivo), determinam uma encenação (e uma colocação em imagem) aparentemente espontânea. Não se pode prescindir, na construção do discurso documental, da prática visual e verbal dos agentes que funcionam como protagonistas (e antagonistas) dramatúrgicos da narração desenvolvida[6].

Cada documentário antropológico a partir de "Nanook, o esquimó"[7] conta com atores sociais que dramatizam. Por essa razão, na etapa de filmagem se torna semanticamente relevante a manipulação proxêmica na construção discursiva que se realizava a partir da distância em que se colocam personagens-agentes ou entrevistados em relação à câmera, que grava construindo diferentes planos emocionais (tal como em qualquer projeto de ficção), desde o primeiríssimo plano (PPP), que exclui o entorno social, concentrando a percepção no sujeito, até o plano total (PT), que contextualiza o sujeito em um espaço cenográfico ou inter-relacional que com frequência o representa e define[8].

Ainda que, na realização de um filme documental, a relação com o público não pode ser prevista com suficiente antecedência, o tratamento dos planos dos enquadramentos leva em conta o tipo de relação proxêmica que vai se atribuir ao sujeito filmado, com relação à distância virtual que esse terá com o espectador e, por consequência, que o espectador perceberá.

Como exemplificação do que foi dito anteriormente, propõe-se analisar o caso do documentário *Tútiles*.

---

[6] Nesse sentido, ver ARFUCH, Leonor. *Entrevistadores/Entrevistados: el juego de los personajens*, pp. 56-85, em **La entrevista, una invención dialógica**, Barcelona: Paidós, 1995.

[7] Flaherty conta que, embora Nanook não conhecesse a função da câmera e o resultado da gravação, sua atividade performativa indicava uma consciência de estar re-presentando sua vida.

[8] A utilização de diferentes óticas (por exemplo, um grande angular) e de diferentes posições de câmera (por exemplo, um contra-picado) aumenta as possibilidades de análise tática do discurso da parte do documentarista.

A estrutura geral de *Tútiles* apresenta um esquema organizativo de 14 blocos narrativos apoiados em discursos orais-visuais pertinentes tanto ao plano dramatúrgico como argumentativo do roteiro, a saber:

BLOCO 1 **Descrição de um italiano**	(modalidade de gravação performativa 1: entrevistas editadas).
BLOCO 2 **Definição de "italiano"** (modalidade de gravação performativa 1: entrevistas editadas).	Título: TÚTILES
BLOCO 3 **Etimologia do termo "*Tútile*"** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*).	Viagem 1 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, sai de São José, Costa Rica (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 4 **Lembrança de infância** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*).	Viagem 2 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pela catedral de Catargo (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 5 **Encontro e mestiçagem (pares ítalo-costarriquenses)** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*).	Viagem 3 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pelo Cerro de la Morte (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
Fecho sonoro da introdução (primeira parte da história)	Viagem 4 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, visita o monumento a Colombo (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 6 **Os conquistadores** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*) (história de Cristóvão Colombo na Costa Rica).	Viagem 5 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pelos bananais da zona sul (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 7 **Os imigrantes** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*) (história dos trabalhadores imigrantes na ferrovia da Costa Rica).	Viagem 6 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pelas plantações de abacaxi (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 8 **Os colonizadores** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*) (história dos colonos de São Vito de Java).	Viagem 7 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pelo cemitério italiano (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 9 **Atualidade** (fecho verbal ? ponto médio do documentário).	Viagem 8 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pelas colinas de Acosta (conector

	discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 10 *Os fugitivos A* (modalidade de gravação performativa 4: entrevistas com ator-personagem espontâneo). Entrevista com ETTORE, imigrante de Costa Rica.	
BLOCO 11 **O mito da viagem** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*).	Viagem 9 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pela estrada Guanacaste, Sierpe (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 11a *Os fugitivos B* (modalidade de gravação performativa 4: entrevistas com ator-personagem espontâneo). Entrevista com BEM, imigrante de Costa Rica.	Viagem 10 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa pelas ruas em um entardecer em Guanacaste (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 11b *Os fugitivos C* (modalidade de gravação performativa 4: entrevistas com ator-personagem espontâneo). Entrevista com CLAUDIO, imigrante de Costa Rica.	Viagem 11 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Autor, de bicicleta, passa por uma rua de São José à noite (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 12 **A nostalgia** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*).	Viagem 12 (modalidade de gravação performativa 3: ação autorreferencial *autor-ator*). Descanso em Guanacaste (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 13 **Identidade italiana** (modalidade de gravação performativa 2: entrevistas editadas + *autor-ator* incluído como *personagem-entrevistador*).	Viagem 13 – Montanhas-russas (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
BLOCO 14 **A receita do documentário** (modalidade de gravação performativa 1: entrevistas editadas).	Viagem 14 – Trem nos Alpes (conector discursivo-visual da macroestrutura ou do conteúdo temático).
Créditos.	

Como exemplo de bloco será selecionado o primeiro: a primeira parte da edição final apresenta um dispositivo discursivo articulado sobre a voz das testemunhas. Aqui, a cada voz não corresponde a imagem de seu rosto ou do contorno do contexto social do personagem. A voz, somente com sua qualidade, intensidade e timbre, revela, por ora, certa idade, sexo ou estados físicos e anímicos dos futuros protagonistas que aparecerão no documentário. O procedimento narrativo inicial pretende enfatizar o aspecto sonoro, quase musical, da vocalização dos diferentes timbres de vozes, que criam uma expectativa com respeito aos mesmos personagens falantes. O nível fônico sublinha a variedade de pronúncias (se tira proveito durante todo o documentário do bilinguismo e da diferença dialetal da fala italiana. Também se aproveitam os diferentes níveis de conhecimento do idioma espanhol de cada entrevistado e suas consequentes variantes na pronúncia), e os aspectos prosódicos da entonação, a intensidade, o ritmo da fala. Nesse sentido se quer estabelecer, por meio das vozes, uma empatia entre o futuro usuário do documentário e o estado afetivo vocal dos personagens. Cada entrevistado "representa" logo seu nível social e se posiciona psicossocialmente, por meio de sua postura, seu contexto pessoal, sua expressão facial, seu olhar, sua conduta e seu estado afetivo visual (por exemplo, a jovialidade, a impaciência, a tristeza, o tédio, etc.).

A atenção do espectador, desde o início, se concentra no aspecto temático do discurso: a migração em geral e a migração italiana na Costa Rica em particular. O tema 'rema' a partir de uma frase que é uma pergunta do entrevistador: Como se reconhece um italiano?

Essa pergunta não é formulada por um entrevistador visível ou audível na edição do documentário. Ela está registrada explícita ou implicitamente nas respostas dos entrevistados. Começa com uma primeira voz feminina, utilizada pelo fato de responder (sempre repetindo) à pergunta: Como se reconhece um italiano? Utiliza-se a edição do som para entrelaçar o discurso dos demais entrevistados na linha da mesma resposta.

O texto verbal editado se constrói assim:

SEQUÊNCIA EDITADA DE VOZES DO PRIMEIRO BLOCO NARRATIVO: (versão original legendada em espanhol)	FLUXO NARRATIVO VERBAL-ORAL DO DISCURSO: (versão traduzida em espanhol [e português])
INÍCIO BLOCO 1: **Descrição de um italiano.** **SIMONA** (voz) Come si riconosce un italiano? **ENCAPUCHADO** (voz) Da lo che dicono qui: da la "pinta". SIMONA (voz) Si riconosce da come é vestito, sempre tutti sono vestiti uguali. **OSCAR S.** (voz) Dal físico, dal colore de la pelle. **LAURA** (voz) Por el pelo **LUCIANO** (voz) Por la cara. CLAUDIA (voz) Dall´orologio e dal naso. CLAUDIO (voz) Della faccia, dalle scarpe, da come veste **BEN** (voz) L'italiano una volta sí si riconosceva con gusto... occhio, risparmiatore, gran viaggiatore, adesso un po' igual a tutti. **ATTILIO** (cara) Odia il "cilantro" o "culantro" quello che in italiano chiama il coriandolo, un italiano vero, che ama alla mamma e alla Patria, odia il "culantro" **GLORIANA** (voz) Por sus hábitos alimenticios. **BEPPE** (voz) Innanzitutto da quello che mangia. **OSCAR P.** (voz) In un supermercato sará sicuramente quello che cerca gli spaghetti, i pomodori **GLORIANA** (cara) Por el monton de pasta que comen **FRANCESCA** (cara) Que sé yo, por la simpatía, en muchísimos casos, no todos pero en muchísimos. **MAURIZIA** (cara) É sempre piú difficile riconoscere un italiano. Per la globalizzazione, perché molti chiamano se stessi italiani e secondo me forse non lo sono. **SUY** (cara) Temperamental, romántico, simpático **JOSÉ** (cara) Cálido, afectuoso, cariñoso	1. ¿Cómo se reconoce un italiano? [como se reconhece um italiano?] 2. Por lo que dicen acá, por la "pinta". [pelo que dizem aqui, pela 'pinta'] 3. Se reconoce por como está vestido, siempre todos están vestidos iguales. [se reconhece por como está vestido, todos estão vestidos sempre iguais] 4. Por el físico, por el color de la piel. [pelo físico, pela cor da pele] 5. Por el pelo. [pelo cabelo] 6. Por la cara. [pela cara] 7. Por el reloj y por la nariz. [pelo relógio e pelo nariz] 8. Por la cara, por los zapatos, por como viste. [pela cara, pelos sapatos, por como se veste] 9. El italiano una vez sí se reconocía: con buen gusto, atento, ahorrador, gran viajero, ahora es un poco igual a todos. [uma vez se reconhecia sim um italiano: com bom gosto, atento, poupador, grande viajante, agora é um pouco igual a todos] 10. Odia el cilantro o culantro, eso que en italiano se llama el "coriandolo". Un verdadero italiano que ama a la mamá y a la Patria odia el culantro. [odeia o 'cilantro' ou 'culantro'[9], isso que em italiano se chama 'coriandolo', um verdadeiro italiano, que ama a mãe e a pátria, odeia o 'culantro']. 11. Por sus habitos alimenticios. [por seus hábitos alimentares] 12. Primero que todo por lo que come. [primeiro de tudo pelo que come] 13. En un supermercado seguramente será aquel que busca los espaguetis y los tomates. [em um supermercado será aquele que procura os espaguetes e os tomates] 14. Por el montón de pasta que come. [pela quantidade de massa que come] 15. Que sé yo, por la simpatía, en muchísimos casos, no todos pero en muchísimos. [que sei eu, pela simpatia, em muitíssimos casos, não todos mas muitíssimos]

---

[9] Tempero típico da culinária costarriquense, parecido com a salsinha, contudo doce e apimentado (N. do T.).

	16. Cada vez es más difícil reconocer un italiano, por la globalización, porque muchos se llaman a sí mismos italianos y según yo tal vez no lo son. [cada vez é mais difícil reconhecer um italiano, pela globalização, porque muitos se chamam a si mesmos italianos e, para mim, talvez não o são] 17. Temperamental, romántico, simpático. [temperamental, romântico, simpático] 18. Cálido, afectuoso, cariñoso. [caloroso, afetuoso, carinhoso] 19. Mira, pienso por la obstinación. [olhe, penso que pela obstinação] 20. Por la forma en que se enojan. Y además por como pelean. [pela forma com que se irritam, e além disso por como brigam] 21. Los latinos lo que tenemos de obstinado y consistente viene por allí, por los italianos, es decir, por ser muy obstinados. [os latinos, o que temos de obstinado e consistente vem dali, dos italianos, quer dizer, por serem muito obstinados] 22. Cuando conversan. Que no solo conversan con la voz sino también con las manos. [Quando conversam. Pois não somente conversam com a voz, mas também com as mãos] 23. No, no hay. No hay ninguna manera de diferenciar un italiano de un costarricense, no. [não, não há. Não há nenhuma maneira de diferenciar um italiano de um costarriquense] 24. Así lo reconozco yo, de lejos y casi siempre acierto. [assim o reconheço, de longe e quase sempre acerto]

O fluxo narrativo verbal e oral do discurso constrói, nesse exemplo de documentário que é o *Tútiles*, a persistência significante de uma voz 'narrante' composta por muitas vozes diferentes, que buscam sua identidade no conteúdo temático do discurso. Essa unidade é indispensável para criar um eficaz jogo linguístico de oposições entre discurso verbal e outros discursos paralelos. Por outro lado, o discurso proposto pelas imagens produz outra linha narrativa que se contrapõe à verbal-sonora.

Ao discurso verbal sobre a identidade (italiana), confusa e dividida, estratificada a partir das diferentes opiniões sobre *como é possível reconhecer um italiano* (um processo de significação armado com as vozes dos testemunhos), a esse discurso fragmentado se contrapõe visualmente a imagem do rosto de um homem (o futuro entrevistador), um "identikit" em rápida modificação, e, logo, o mesmo homem aparece em uma película de Super 8 (diferente textura audiovisual), refletido através de um espelho deformante que modifica, em forma grotesca, seu rosto.

A imagem do documentário se afasta de uma possível definição de uma identidade italiana, afirmada simultaneamente pelas vozes que falam, em italiano, dos testemunhos sem rosto. O significado da identidade evocada pelas vozes e apresentada por aproximações sonoras em constante transformação chega ao seu ponto máximo e encerra, ao gerar-se no discurso visual, uma direta relação visual-sonora entre voz e imagem na apresentação conjunta da voz e rosto de um primeiro testemunho em sua atividade assertiva (ponto 10).

Essa primeira parte do documentário apresenta então o seguinte texto visual editado junto ao texto oral:

<table>
<tr><td colspan="2">INÍCIO BLOCO 1: Descrição de um italiano.</td></tr>
<tr><td>SEQUÊNCIA EDITADA DE IMAGENS</td><td>FLUXO EDITADO DA FALA</td></tr>
<tr><td>TEXTO VISUAL:
ARQUIVO: PELÍCULAS SUPER 8 fundo branco com uma linha vermelha. Aparecem impressas as letras: KODAK.
ANIMAÇÃO: FOTOS SOBREPOSTAS. Sobreposição de <i>fotos para passaportes</i> do rosto de um HOMEM com intervenções gráficas e coloração diferente como un identikit que se transforma rápidamente acrescentando ou subtraindo partes e acesórios do rosto (pelo, bigode, barbicha, etc.).
ARQUIVO: PELÍCULAS SUPER 8 (DEFORMAZIONI), imagens de Gabrio que se reflete em um espelho deformante. Intervenções gráficas abstratas sobre a película.
ARQUIVO: PELÍCULAS SUPER 8 fundo branco.</td><td>TEXTO ORAL:
¿Cómo se reconoce un italiano?
Por lo que dicen acá, por la "pinta".
Se reconoce por como está vestido, siempre todos están vestidos iguales.
Por el físico, por el color de la piel.
Por el pelo.
Por la cara.
Por el reloj y por la nariz.
Por la cara, por los zapatos, por como viste.
El italiano una vez sí se reconocía: con buen gusto, atento, ahorrador, gran viajero, ahora un poco igual a todos.</td></tr>
<tr><td colspan="2">TEXTO VISUAL E ORAL JUNTOS:
Odia el cilantro o culantro, eso que en italiano se llama el "coriandolo". Un verdadero italiano que ama a la mamá y a la Patria odia el culantro.</td></tr>
</table>

O ponto 10 é o primeiro momento no documentário em que os testemunhos, rosto e voz, se manifestam sob um discurso irônico do tema da identidade. O texto é o de um chiste sobre o mesmo ato de definição do "italiano" que caracterizou o discurso até aquele momento. O aspecto irônico posiciona o discurso em uma nova leitura significante no exato momento em que revela a verdadeira identidade das vozes falantes.

O procedimento de edição se assemelha à forma de redação de um texto literário, porque, no documentário, se edita a partir da comparação entre *roteiro prévio* e *material gravado*. De todo o material disponível, seleciona-se a parte narrativa que se considera pertinente para a construção estratégica geral do discurso e se arma o significado do texto de acordo com a hipótese proposta no roteiro. Por exemplo, nessa primeira parte já mencionada, a escolha da nota chistosa do primeiro entrevistado visível está respaldada por sua presença física e pela entonação da voz (jovial e enfadado). Esse, por exemplo, é o modelo aplicado ao dispositivo de encenação (simplificado) para todas as entrevistas, a saber:

ENQUADRAMENTO (dispositivo proxêmico para o espectador); Primeiríssimo Plano (PPP), sujeito olhando para câmera.

PERGUNTA (não incluída na edição do documentário):
(em italiano) *Come si riconosce un italiano?*
RESPOSTA (não incluída na edição do documentário. As partes em negrito são as que se editaram como componente de uma edição discursiva e mais ampla e coral de todas as vozes):
In América Latina e nel mondo io credo che in cucina si riconosce perché (referência ao ponto 10) **odia il "cilantro" o "culantro" quello che in italiano chiama il coriandolo. Un italiano vero, che ama alla mamma e alla Patria, odia il "culantro"** *oppure, ovvero il "cilantro", aldilá del fatto che voglio dire nella cucina greca-romana forse uno dei cibi, dei componenti degli alimenti piú importanti. No, credo che c'é un altro modo per riconoscere un italiano, in linea generale perché voglio dire, normalmente si identifica con l'Italia nel momento in cui c'é la partita del calcio*

della nazionale, ecco, credo che questo sia una delle ragioni per cui facilmente si riconosce[10].

"FINALINO"

Em que pesem suas diferenças constitutivas, o teatro enquanto performatividade representativa e o audiovisual documental compartilham na encenação uma prerrogativa da atuação: os atores envolvidos nas duas práticas são ou tornam-se conscientes de sua condição representativa, quer dizer, estão representando, documentando e atuando um personagem. Ainda que a condição de improvisação (da "colocação") documental ou (do ator-"performer") do teatro contemporâneo não se contempla como prática convencional dos dois meios, na atividade concreta atual, tanto teatral como audiovisual, uma práxis inspirada nessa nova dramaturgia renovada vem se implementando.

A encenação do audiovisual documental antropológico se vale assim de uma matriz de jogo, mais ou menos consciente nos realizadores, para emoldurar os limites da performatividade teatral do ato espontâneo da atuação do personagem--documentado. Uma matriz documental é uma representação gráfica "paradigmática" dos elementos em jogo na apresentação do projeto em vista do futuro documentário. A matriz é uma visualização dos acontecimentos hipotéticos e necessários à futura produção concreta e conceitual do documentário. Os temas, referências, fontes, protocolos, técnicas implementadas, etc., indicadas na matriz, serão logo utilizadas, parcial ou completamente, na encenação pelos sujeitos envolvidos: os "realizadores", como os "personagens" do documentário. Assim a matriz se transforma naturalmente na dramaturgia, o sintagma narrativo documental, que organizará os elementos presentes na matriz levando-os ao fluxo narrativo da teatralização performativa da encenação para gravação do roteiro e a edição dos resultados obtidos.

Referências bibliográficas

CASETTI, Francesco e DI CHIO, Federico. **Analisi del film.** Milano: Bompiani, 1990.
ARISTÓTELES. **La retórica.** Madrid: Alianza, 1998.
ARFUCH, Leonor. **La entrevista, una invención dialógica.** Barcelona: Piados, 1995.
LEÓN, Bienvenido. **El documental de divulgación escénica.** Barcelona: Paidós, 1999.
GUZMÁN, Patricio. *La génesis del documental*, pp. 149-184, in Vilches, Lorenzo (ed.), **Taller de escritura para televisión.** Barcelona: Gedisa, 1990.
EDMONDS, Robert. *Verdad vs. veracidad*, pp.18-27, in Edmonds, Robert, Grierson, John, Meran Barsam, Richard, **Principios de cine documental.** Barcelona: Gedisa, 1990.
ZAPPELLI, Gabrio. **Guión, escritura activa.** San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2002.

---

[10] Partes do texto em italiano: "Na América Latina e no mundo eu creio que na cozinha se reconhece porque..." (...) "ou seja, o cilantro, além do fato que, quero dizer, na cozinha greco-romana fosse um dos alimentos, dos componentes dos alimentos dos mais importantes. Não, não creio que há um outro modo de reconhecer um italiano, de modo geral porque, quero dizer, normalmente se identifica no momento de uma partida de futebol nacional, sim, creio que essa seja uma razão pela qual facilmente se reconhece" (N. do T.).

Kyôguen e *Commedia dell'arte*[1]

Darci Kusano[2]

> *No Japão, os espectadores, que vimos absortos na espiritualidade e no heroísmo das representações de nô, encontravam o sossego interior e a diversão necessária nos burlescos extremos dos kyôguen, termo que pode ser traduzido por loucas palavras. Conservam-se mais ou menos 400 textos ou dramas kyôguen, cujos personagens, temas, argumentos, desenvolvimentos, mecanismos e recursos para fazer rir parecem-se com os que a farsa ocidental nos fizera familiares desde antanho e que continuam sendo os mesmos em todo o mundo.*
>
> Léon Chancerel – *O Espírito Burlesco e o Ofício Cômico*

A referência de Chancerel (*kyôguen* e farsa ocidental) incitou-me ao paralelismo entre a comédia clássica japonesa e a *commedia dell'arte*, que Carlo Gozzi denominava "a pérola da Itália".

HISTÓRIA

O *kyôguen* desenvolve-se em íntima relação com o *nô*, tragédia clássica, surgindo no século XIV durante o Período Muromachi (1333-1573). Se para o *nô* o mundo é uma tragédia, para o *kyôguen* é uma comédia. Em vários *nô*, os papéis de servo, lavrador e aldeão são desempenhados por atores de *kyôguen*. E nos *nô* de duas partes, o comediante de *kyôguen* aparece no intervalo para explicar o desenvolvimento do drama. Entretanto, no *kyôguen* todos os papéis são interpretados por atores de *kyôguen*.

---

[1] Texto originalmente apresentado no curso de doutorado na Universidade de São Paulo em 1984, com breves atualizações.

[2] Darci Kusano é livre-docente em artes cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP, 2003), com pós-doutorado no International Research Center for Japanese Studies de Kyoto (Nichibunken, 1993-1994).

Já a *commedia dell'arte* descende das atelanas e do teatro popular cômico europeu do fim da Idade Média, e tem origem no começo do século 16. No início era formada de amadores, das classes sociais mais humildes. Eles apresentavam os espetáculos em barracas de feiras e, finda a temporada teatral, voltavam aos seus ofícios. As atelanas eram sátiras de costumes e pessoas, com que os habitantes de Atela e os antigos romanos se divertiam. Constituíam de música, canto e dança, a princípio improvisados e depois elaborados em textos, com máscaras e personagens fixos, que evoluíram para os tipos fixos da *commedia dell'arte*. E a relação da *commedia dell'arte* com o teatro popular cômico medieval deu-se através dos saltimbancos, acrobatas e mimos, que perambulavam por todo o país. Desde a origem, o *kyôguen* foi reputado como gênero menor, subordinado ao *nô* e seus artistas eram considerados inferiores aos altivos atores de *nô*. Sempre vigorou esse preconceito, como se a arte de fazer rir fosse mais fácil e menos nobre do que a de fazer chorar. Mesmo hoje, os espectadores de nô acham natural permanecer em silêncio, acompanhando os libretos em atitude solene. Porém, tão logo inicia o *kyôguen*, seus espectadores conversam animadamente, explodem em francas gargalhadas ou saem ao hall à procura de algo para comer, beber ou fumar.

O *kyôguen* e a *commedia dell'arte* nascem como manifestações do gênio popular cômico do Japão e da Itália. Em oposição à comédia *sostenuta* da mesma época, erudita ou literária, de origem acadêmica e sustentada por um texto, a *commedia dell'arte* foi ideada como popular e improvisada. Já o *kyôguen* desponta como um teatro de costumes, reflexo do cotidiano do povo nipônico. Esses intermédios cômicos, de 15 a 40 minutos, eram intercalados aos *nô*, de uma a duas horas, para quebrar a sua atmosfera trágica. Exatamente como os intervalos comerciais hoje são inseridos nas novelas televisivas, pois ninguém aguentaria tanta dramaticidade. Os *nô* versavam sobre pessoas históricas ou lendárias, que não estão mais vivas.

> A combinação de *nô* e *kyôguen* em *nôgaku*, como uma arte teatral, é altamente significativa. *Nô* e *kyôguen* diferem antipodamente em ideia, assunto e expressão, a relação da elegância e vulgaridade, clássico e realista, centrado na dança e centrado nos diálogos, poético e prosaico. As duas artes de qualidades opostas aumentam o efeito uma da outra exatamente pelo seu contraste. Às vezes pode haver programas compostos exclusivamente ou por dramas *nô* ou peças *kyôguen*, mas isto é raro (INOURA, 1981: 107, tradução nossa).

Em *História do Teatro Europeu*, Boiadzhiev afirma que, até os últimos decênios do século 16, a *commedia dell'arte* era teatro de amadores. Mais tarde, vão aparecer os primeiros grupos semiprofissionais e só no início do século 17 ela vai-se tornar teatro profissional, com uma corporação teatral organizada e artistas especialistas na interpretação de tipos fixos. Como na Idade Média italiana não havia atores profissionais, a passagem do amadorismo para o profissionalismo acarretou-lhes a denominação de *commedia dell'arte*, isto é, teatro dos profissionais, membros da Liga de Arte.

As origens das trupes de *commedia dell'arte* são vagas. Mas ressalta-se o pioneirismo de Ângelo Beolco (1502-1542), cognominado *Ruzzante*, nome de um personagem que criara para si mesmo. Chancerel discorda de Boiadzhiev, que intitula Ruzzante "pai do teatro italiano", pois bem antes dele "numerosos diretores de companhia trabalhavam desenvolvendo argumentos próprios e criando seus personagens" (INOURA, 1981: 107, tradução nossa). Mas não se pode deixar de considerá-lo precursor da *commedia dell'arte*, pelo seu desenvolvimento dos tipos fixos de Pantaleão, Doutor e Arlequim.

Com a profissionalização, os atores adquiriram profundo preparo físico e cultural. E as companhias, de doze a quinze atores, alcançam consagração internacional. A mais famosa delas, que atuou durante longo tempo na França, foi a dos Gelosi, dirigida por Flaminio Scala e seus atores principais, o casal Isabella e Francesco Andreini; as outras eram a dos Confidenti, Fedeli, Uniti e Accesi. Com sede em Paris, em 1661, a *commedia dell'arte* foi batizada de Companhia Real dos Comediantes Italianos.

Os atores de *kyôguen* também eram profissionais e pertenciam a uma das Escolas: Ôkura, Sagui e Izumi. A célebre família Nomura deriva da Escola Izumi. As Escolas de *kyôguen* competiam na criação de peças e atuação e, como as trupes de *commedia dell'arte* e as Escolas de *nô*, funcionavam como famílias teatrais, transmitindo suas tradições de geração a geração. Atualmente, a ancestralidade dos atores não mais se verifica na *commedia dell'arte* e, embora ela continue a vigorar no teatro tradicional japonês (*nô*, *kyôguen*, *kabuki*), não é absoluta.

A *commedia dell'arte* começa nas praças públicas e feiras como teatro essencialmente pobre: mínimo de elementos cênicos e máximo de teatralidade, isto é, a convenção do ator elevada ao máximo, com surpresas constantes, que traduziam o imenso élan vital do povo. O espetáculo arrebatador conquista de imediato os italianos e logo sua fama espalha-se por toda a Europa, tornando-se a arte cênica mais popular durante dois séculos, do XVI ao XVIII. Influencia o balé e o teatro de bonecos, atores e dramaturgos como Molière e Marivaux (*Arlequim Educado pelo Amor*), a ópera bufa (*La Serva Padrona* de Pergolesi e *O Casamento Secreto* de Cimarosa) e na Inglaterra, as criações do *Punch* e do *clown*, a partir dos *Zanni* (criados).

Amiúde solicitada a apresentar-se no exterior, a *commedia dell'arte* transfere-se da praça pública para os palácios. Perde a cor local, torna-se cenicamente rica, com maquinaria de palco complexa, excesso de canto, dança e correspondente diminuição da ação, como nas comédias-balé de Molière. O ator é engolido pelo visual cenográfico, o que resulta na oposição cenário luxuoso e mínimo de teatralidade. No início do século 18, a improvisação diminui e, com o início da impressão dos *zibaldoni* (libretos) e a ascensão da Comédie Française com o monopólio da declamação teatral, dá-se a decadência da *commedia dell'arte*, que no fim desse século é destronada pela ópera.

O teatro burlesco e popular *kyôguen* atinge sua perfeição no século XVI. Mas ao passar para a corte, também perdeu sua energia vigorosa, destrutiva e caótica, uma das características fundamentais do riso. O seu processo de refinamento completa-se no Período Edo (1603-1867), quando o xogunato Tokugawa designa o *nô* e o *kyôguen* propriedades oficiais da classe militar, rivalizando com a Corte Imperial e sua arte do *gagaku*. Assim, por quase três séculos, *nô* e *kyôguen* florescem como artes cerimoniais da classe samuraica.

No século XX há uma revalorização da cultura popular e, com ela, a redescoberta do *kyôguen* e da *commedia dell'arte*. Na Rússia do início do século XX, Wladimir Propp, com os estudos do conto popular russo e Meyerhold, que incorpora a improvisação ao jogo teatral, dão nascimento ao espetáculo de estrutura móvel e acabam por recuperarem o espírito da *commedia dell'arte*. Esta continua viva até hoje em algumas peças de Maiakóvski, nos filmes de Chaplin, nos circos, no admirável *1789* do *Théâtre du Soleil* de Ariane Mnouchkine, no *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna e nas trupes brasileiras da década de 1980: Manhas e Manias, Tapete Mágico, Abracadabra e Pimba.

Após a Era Meiji (1867-1912), houve a criação de 60 *kyôguen*, desde paródias de *nô*, ao teatro folclórico de Junji Kinoshita (*A Estória de Hikoichi*) e adaptações de Shakespeare (*A Megera Domada*). A enfermeira do *nô* moderno *A Dama Aoi* (1954), de Yukio Mishima, com sua análise freudiana das doenças (tudo é devido à libido), é uma personagem *kyôguen*. O escritor também criou um *kyôguen* moderno, *Busu* (1957), ambientado em Nova York. Mas só a partir de 1955 o *kyôguen* torna-se arte independente do nô e passa a ser considerado a origem do riso no teatro japonês. Durante o Festival do Japão na Grã-Bretanha (1991), foram apresentados *kyôguen* adaptados de Shakespeare: *O Samurai Fanfarrão*, baseado nas *Alegres Comadres de Windsor* e uma versão de *Sonho de Uma Noite de Verão*. A sociedade nipônica de hoje permanece com uma ética feudal confuciana, daí a grande atualidade do *kyôguen*.

No Brasil, o grupo teatral Ponkã, de São Paulo, fundado pelo ator e diretor Paulo Yutaka, falecido prematuramente, incursionou por mais de uma década na área de confluência dos teatros brasileiro e japonês tradicional. Após *Bom Dia, Cara!* (influência kabuki) e o belíssimo *Pássaro do Poente* (influências *nô*, *kyôguen*, *kabuki* e *commedia dell'arte*), na década de 1980, o Ponkã nos brindou com *Kiôguen, Loucas Palavras* (1992).

IMPROVISAÇÃO E DRAMATURGIA

A *commedia dell'arte* ressaltava a improvisação e as habilidades histriônicas dos atores, em oposição à comédia *sostenuta*, que valorizava o texto e originou com a volta aos estudos de latim e grego. Mas nem tudo era espontaneamente improvisado. Pois só se improvisava a partir dos *canovacci* ou *scenari*, libretos curtos com o esqueleto do enredo, entradas e saídas dos personagens e as cenas ligadas entre si pelos *lazzi* verbais, musicais, acrobáticos ou coreográficos.

Os *lazzi* eram pequenas cenas bufas, compostas de jogos de cena e palavras, piadas, truques, *gags*, executados geralmente por um ou dois criados e corresponderiam aos "cacos" dos comediantes brasileiros. "De maneira geral, os cacos são utilizados para provocarem o riso na platéia, ou para estreitarem os laços de comunicação entre palco e público, ou mesmo para os atores mostrarem virtuosismo cênico. [...] reflexos rápidos, agilidade mental e vivacidade de espírito são características desses artistas, que nos fazem lembrar os comediantes *dell'arte*" (DUCHARTRE, 1955: 55).

Os atores adestrados só davam um relance de olhos nos roteiros afixados nos bastidores. "Se esse ator pode representar a partir dos *canovacci*, é precisamente porque, para o seu personagem, ele previu '*tudo*'. Qualquer que seja a situação, ele deve solucioná-la. (...) não é senão quando se sabe servir-se perfeitamente de suas mãos, seus pés, seu corpo, seu coração, seus sentimentos, sua cabeça, não é senão quando se está a tal ponto armado para viver não importa qual situação, que se pode falar de im-pro-vi-sa-ção". [3]

O *kyôguen* apresenta a mesma evolução da *commedia dell'arte*. Inicia como teatro improvisado e só mais tarde vai basear-se em textos. Os primeiros manuscritos do século XVI, como os *canovacci*, eram simples esquemas. Posteriormente, o ator Yaemon Toraakira Ôkura publica *Warambegusa* (1660), o mais antigo texto sobre a teoria e prática de *kyôguen*, um marco na transmissão dos seus ensinamentos.

Nos primórdios do *kyôguen* e da *commedia dell'arte*, os atores foram os próprios autores. Guenne, monge zenbudista do Monte Hiei em Kyoto, é reputado como o primeiro autor de *kyôguen*. Mas como não há evidências sólidas, as peças tradicionais *kyôguen* são consideradas todas anônimas. Já na *commedia dell'arte*, "na maioria das vezes, o diretor da companhia encarregava-se de fazer o *canovaccio*, ou então, um ou vários atores, entre os quais pessoas cultas e imaginativas não faltavam. Assim, eles podiam arranjar-se para suscitar, a sua vontade, as cenas onde cada qual seria o mais brilhante" (DUCHARTRE, 1955: 55).

Os roteiros *kyôguen* só começaram a ser registrados minuciosamente em 1660, portanto, duzentos anos depois do *nô*. Igualmente no século XVII, em 1611, foi impressa a primeira coletânea de *commedia dell'arte* por Flaminio Scala. Enquanto o total de libretos de *commedia dell'arte* é cerca de mil, o de *kyôguen* perfaz mais de quatrocentos. Mas o repertório atual encenado nas Escolas Izumi e Ôkura é de aproximadamente 250 peças. Tanto o *kyôguen* como a *commedia dell'arte* usaram a improvisação para fugir à censura prévia. Uma peça com pormenores de encenação e sátiras às classes dominantes, certamente seria vetada. Mas os esboços de *kyôguen* e os *canovacci*, sendo meros "ajuda-memórias", davam ampla margem à improvisação. Assim, apesar da repressão vigente, podia-se criticar os desmandos do sistema opressor, através das improvisações.

---

[3] Jean-Louis Barrault. Prefácio a DUCHARTRE, 1955: 10

PALCO

As primeiras apresentações de *commedia dell'arte* se deram em palco despojado: um simples tablado de quatro metros de profundidade, alçado a dois metros do solo, à altura dos olhos dos espectadores. Mesmo distantes, estes podiam acompanhar perfeitamente as evoluções dos atores.

> Sempre que possível, o estrado situa-se defronte à fachada de uma casa, que serve de camarim aos atores e cujas janelas e portas são utilizadas para a ação. Se não há fachada, colocam-se telas sobre uma corda como forro. Os personagens entram e saem pelos lados, pelo meio e ainda, pela frente. Encontramos em toda a Europa esta mesma simplicidade de meios. (CHANCEREL, 1963: 97.)

Já o *kyôguen* desenrola-se no palco de *nô*, formado do tablado de seis metros quadrados e da passarela (*hashigakari*) à esquerda, que une o palco à sala do espelho (vestiário). Ao longo da passarela há três pinheirinhos: céu, terra e homem, e ao fim dela, uma cortina pendente (*aguemaku*) para as entradas e saídas dos personagens.

Não havia separação palco e platéia na *commedia dell'arte* e no *kyôguen*, posto que não possuíam cortina frontal. O estrado avançava em direção à platéia, que envolvia o espetáculo. Através da pintura de uma praça nos telões, a *commedia dell'arte* incorpora a noção de espaço ocidental, com a cidade tendo como centro a praça pública. E na pintura de cenas de ruas, congrega a perspectiva axionométrica, fugada, a ilusão de profundidade descoberta pelos pintores da Renascença italiana. Contudo, ela ainda não determinava uma hierarquia do olhar, não se estendia à disposição dos espectadores, visto que o tablado alto acabava por nivelar os seus olhares.

Já o cenário imutável do *kyôguen*, o mesmo do *nô*, com pinturas estilizadas de um velho pinheiro na parede de fundo e bambus na parede lateral, funciona como uma cortina de fundo e absorve noções de arte e espaço japoneses. Obedecem à estética de harmonia com a natureza e à perspectiva isométrica, com pinheiro e bambus desenhados com linhas, traços e cores, desenvolvidos paralelamente, sem profundidade nem sombras.

A *commedia dell'arte* enfatiza o jogo cênico. Importância extraordinária é dada ao desempenho dos atores, que encontram soluções em nível plástico, vivo e vigoroso, tomando de assalto todo o palco e, às vezes, parte do auditório. Isso demonstra uma grande abertura para a linguagem não verbal. O *kyôguen*, ao contrário, como o nome diz, "palavras insensatas", "propósitos loucos", é fundamentalmente um teatro dialogado, com voz clara e ressoante, embora contenha dose apreciável de canções. Sua elocução e vocalização distintas vão influenciar o *shingueki* (teatro moderno baseado na fala e de influência ocidental) bem mais do que o *nô*.

Em geral, os personagens de *kyôguen* dirigem-se diretamente ao lugar de apresentação (*nanori-za*) e se auto-apresentam. Depois caminham em direção ao pilar de referência (*metsuke-bashira*), prosseguem para o lugar do *waki* (coadjuvante) e retornam ao local de origem, compondo um triângulo. Com esses poucos passos, convenciona-se toda uma longa viagem. Portanto, como no *nô* e nas farsas de Gil Vicente, o *kyôguen* adota um tratamento livre de tempo e espaço.

Compelidas a peregrinarem por todo o país à procura do seu público, no início as trupes de *commedia dell'arte* se locomoviam em carroças com tablado, palcos ambulantes.

Depois apresentaram-se em antigos teatros romanos, circos e, com a edificação dos primeiros teatros nas grandes cidades, os telões tremulantes foram substituídos por molduras imutáveis. "Esta arquitetura fixa tinha seu inconveniente, a ausência de cor local. Os *canovacci* de Scala indignam, pelo fato de que as cenas passam-se em diferentes cidades da Itália, enquanto que o cenário é quase sempre o mesmo. O ator encarregado de recitar esse prólogo informava simplesmente: "esta cidade, hoje, será Ferrara e este rio que vocês veem será o célebre Pó e, assim por diante... Se houvesse cenas interiores, colocava-se um cenário especial." (CHANCEREL, 1963: 97.)

Se Duchartre considera o cenário imutável impróprio para a *commedia dell'arte*, devido à ausência de cor local, no *kyôguen*, ao contrário, ele é favorável. Pois permite a criação de cenários imaginários, unicamente a partir da fala e gestos dos comediantes: a residência do amo na província ou a agitada metrópole. Uma obra aberta, segundo Umberto Eco, pois a platéia é obrigada a completá-la através de sua imaginação.

ATORES PROFISSIONAIS E INTERPRETAÇÃO

Os atores de *kyôguen* e *commedia dell'arte* eram profissionais. Na *commedia dell'arte*, os artistas geralmente casavam entre si, especializando-se em uma única máscara por toda a vida e transmitiam o seu papel hereditariamente. Ocorria, assim, o caso de várias gerações interpretando o mesmo papel. Por sua vez, os atores de *nô* e *kyôguen* também se especializavam, transmitindo hereditariamente suas tradições, seja como atores de *nô* ou de *kyôguen*, jamais de ambos. O papel principal no *kyôguen* é desempenhado pelo *shite* (como no *nô*, aquele que age) e o secundário pelo *ado* (no *nô* é *waki*, parceiro). Os outros coadjuvantes também são designados *ado* e quando muitos, *tachishu*.

O ator é o centro da *commedia dell'arte*. Inicialmente os artistas submetiam-se a intenso treinamento: mímico, acrobático,

coreográfico, vocal e musical, que os habilitava a cantar, dançar e tocar vários instrumentos. Com o tempo, adquiriram profunda preparação cultural, sabendo falar várias línguas e com amplo conhecimento de poesia, cujos versos incluíam nos *lazzi*. Extremamente versáteis, os atores uniam à erudição uma preparação física precisa e exigente. Meyerhold, verdadeiro entusiasta da *commedia dell'arte*, vai fundamentar muito de sua teoria da biomecânica nessa capacidade corporal. Para o diretor russo, é necessário ser um exímio ator fisicamente, para ser um bom porta-voz ideológico.

Como no *nô*, toda atuação no *kyôguen* está rigorosamente estabelecida. E ainda como no *nô* e *kabuki*, o ator de *kyôguen*, tradicionalmente do sexo masculino, obedece a um treinamento de acordo com a sua evolução etária. Começa com canto e dança, e estreia entre 3 a 5 anos na peça *O Macaco e a Aljava* ou em *A-be-ce* (*Iroha*). Na adolescência atua em *O Conto de Nasu no Yoichi* e representa Sambasô, que faz parte do *nô Okina*. Aos vinte anos atua em *A Captura da Raposa*, que representa um rito de passagem para o artista adulto. Mas só aos 60 anos, com domínio completo das técnicas interpretativas e perfeito conhecimento de si mesmo, se tornará um comediante pleno, capaz de fazer desabrochar a "flor verdadeira", nos dizeres de Zeami (1363-1443), consolidador e grande teórico de *nô*.

Em geral, a atuação no *kyôguen* é altamente estilizada, tanto nos movimentos quanto na elocução e é apreciada pela sua ênfase na mímica.

> A postura assumida pelo ator de *kyôguen* na interpretação de uma peça desse teatro é algo semelhante à que é adotada pelo intérprete de *nô*. A forma básica é aquela em que os quadris são colocados para trás a partir da cintura, a fim de assegurar uma posição estável. O queixo é retraído. Os braços levemente estendidos numa linha curva, ligeiramente para a frente, movendo-se a partir do cotovelo e ombro com as mãos seguindo a curva estabelecida pelos cotovelos. Quando o intérprete está acompanhando algum objeto com sua vista, não

> lhe é permitido fazê-lo só com os olhos. Seu rosto deve mover-se simultaneamente na direção destes. [4]

Na *commedia dell'arte*, pela habilitação dos artistas nas artes circenses, a atuação é constituída de saltos e pulos, distanciando-se do solo. Já o estilo básico de caminhar do *nô* e *kyôguen*, andar deslizante (*suri-ashi*), é no sentido de resvalar sobre o tablado, com os quadris abaixados, sempre relacionados à terra. Embora, às vezes, os atores andem com os pés bem levantados, em papéis de demônios e sacerdotes-guerreiros.

TIPOS FIXOS

Os personagens fundamentais da *commedia dell'arte* têm características bem definidas e são chamados tipos fixos. Estes reduzem-se aos dois velhos patrões (Pantaleão e Doutor), os *Zanni* (criados, Brighella e Arlequim), as servas (Colombina), os dois pares de Enamorados (com Isabela e Sílvia) e o Capitão. Os personagens de *kyôguen* também são figuras estereotipadas e podem ser igualmente considerados tipos fixos: o patrão (*daimyô*), os criados (Tarôkaja e Jirôkaja), o casal de marido e mulher, os aleijados, os ladrões e os seres sobrenaturais. Os demais são designados apenas como genro, mulher, etc.

Ambas as comédias expressam através dos seus tipos fixos, que como o nome diz não apresentam evolução de caráter e negligenciam os traços afetivos e espirituais, o cômico cotidiano dos seus países e épocas. Porém, enquanto os tipos fixos da *commedia dell'arte* aparecem com nomes diferentes e particularidades, de acordo com os costumes de cada província ou país, os personagens de *kyôguen* são geralmente anônimos.

Patrões

O desenvolvimento urbano vinha se processando na Europa desde o século 13. De modo que a Itália do século 16 já possuía cidades em pleno florescimento (Veneza, Bolonha, Gênova, Nápoles), com economia mercantilista e cultura urbana. No Japão do Período Muromachi (séculos 14 ao 16), ao contrário, ainda vigorava uma sociedade feudal, de economia agrária.

A relação patrão e empregados é amplamente explorada em ambas as comédias, dentro dos seus respectivos contextos. Na *commedia dell'arte* os patrões são representados por dois anciões: Pantaleão, avarento mercador veneziano, geralmente aposentado, mas com obsessão paranoica pelo dinheiro; e o Doutor, também conhecido como Doutor Graciano Baloardo, de Bolonha, a tradicional cidade universitária, geralmente doutor em leis e medicina, membro de todas as academias e caricatura do erudito pedante, tautológico e charlatão, que faz citações macarrônicas em latim e outras línguas.

Já os *daimyô* do *kyôguen* provêm do campo. Como Pantaleão, que de "magnífico", quando Veneza era "a magnífica do Adriático" e centro mercantil europeu, com a decadência da cidade passa a "Pantaleão dos necessitados", o *daimyô* mostra-se um suserano poderoso e altivo. Mas na realidade era um pequeno proprietário de terras, com poucos empregados, frustrado e, às vezes, brutal, pois tinha vida difícil. Torna-se alvo do riso, pelo contraste entre sua pretensa riqueza e arrogância e sua pobreza e covardia reais. A ironia é acentuada porque os patrões de ambas as comédias são sempre enganados. Para grande júbilo da platéia, propensa a se identificar com os mais humildes.

Pantaleão, o velho maroto e babão, vive correndo atrás de mocinhas. Quanto mais protege a sua fortuna, tanto mais é traído pela mulher, surrupiado pelo filho sem vintém, contrariado pela filha ou enganado pelos criados e sempre apanha no traseiro. Se ele passou a existência acumulando bens monetários, o Doutor gastou-a acumulando pretensa sabedoria. Ambos os poderes, o dinheiro e o falso saber, monopólios da burguesia ascendente, são minados na base pela infidelidade conjugal. Pantaleão é insistentemente traído pela jovem esposa e o Doutor é traído no dia seguinte as suas núpcias. Mas a *commedia dell'arte* está sempre contra os idosos e a favor dos jovens, não no sentido de se ir contra a velhice, mas como crítica às falhas do sistema vigente.

---

[4] *Noh e Kyogen*, **Fatos sobre o Japão**, 1972: 6.

O patrão do *kyôguen* também se revela um grande egoísta, fraco e amiúde logrado por seus subordinados. Nos primórdios, a sátira aos *daimyô* deveria ter sido mais feroz, mas hoje se tornou branda. A ridicularização dos *daimyô* encerrava igualmente uma crítica ao sistema feudal nipônico, com sua rígida distinção de classes.

Criados

As oposições simplicidade e astúcia, ingenuidade e desonestidade são encarnadas por dois criados, de cujos contrastes nascem e se produzem os ingredientes cômicos do *kyôguen* e da *commedia dell'arte*. O servos da *commedia dell'arte*, denominados *Zanni* (diminutivo veneziano e bergamasco de Giovanni), descendem dos escravos manhosos da comédia romana, que agiam por puro amor à travessura, sendo de fato o espírito da comédia. Camponeses desempregados migravam para as cidades portuárias de Gênova, Veneza e Nápoles, tornavam-se criados e eram troçados pelos nativos, que viam neles os seus concorrentes no mercado de trabalho. Já no *kyôguen*, os lacaios são designados *Kaja*. Embora a sua etimologia designasse o jovem que acabou de atingir a maioridade, logo passou a indicar moços e criados em geral. Os *Kaja* do *kyôguen*, criaturas alegres e otimistas, mas também preguiçosas, mentirosas, desastradas e amantes do saquê, seriam os equivalentes japoneses dos *Zanni*.

Os dois servos intrigantes da *commedia dell'arte*, cujas personalidades opostas completam-se como uma moeda de duas faces, são Arlequim e Brighella. Arlequim, um dos personagens mais populares da *commedia dell'arte*, nativo da planície de Bérgamo, migra para a costa e emprega-se como criado. É o arquétipo do esfomeado, mistura de agilidade física e morosidade mental, ignorância e sabedoria popular. Simples, alegre e ingênuo, ocupa-se só do presente e suas necessidades são básicas: teto, comida, uma Colombina e as trapaças para consegui-las. Dos intérpretes de Arlequim, excelentes trapezistas-acrobatas, ressalta-se Domenico Biancolelli, primeiro ator da Companhia dos Comediantes do Rei, no reinado de Luís XIV.

Já Brighella (de briga, querela) é a figura mais inquietante. Como Arlequim, é de Bérgamo, mas provém da cidade alta. É mais inteligente, fala como os espertos habitantes dos castelos e exerce todas as profissões, conforme a necessidade e oportunidade. Brighella é malicioso, arrojado, inescrupuloso, violento e aparece como o elemento nodal da peça.

Os dois servos do *kyôguen* são Tarôkaja e Jirôkaja, respectivamente o criado mais antigo e o segundo mais antigo da casa. Como o Scapino das *Artimanhas de Scapino* de Molière, com arquétipo Brighella, Jirôkaja é o mentor das trapaças e instiga Tarôkaja, Arlequim nipônico e complemento do seu caráter, a participar dos seus ardis para enganar o amo. Em *Atados a uma Vara* (*Bôshibari*), na ausência do patrão, os dois empregados fazem malandragens para beber todo o seu saquê.

Na *commedia dell'arte*, a relação patrões arrogantes e criados endiabrados era acirrada. Mesmo com a aparente deformação do ato de servir, os servos escapavam da prepotência dos senhores, impingindo-lhes vários danos, inclusive físicos e violentos. Mas no *kyôguen*, embora houvesse lacaios muito maus, imbecis, preguiçosos ou desastrados, como os *Kaja* eram criados antigos da casa, acabavam por estabelecer um forte laço de familiaridade e lealdade com seus amos. Portanto, discutiam sobre língua ou literatura e os enganavam, sim, mas nunca com violência.

Os *kyôguen* terminam quase sempre numa fuga desenfreada ao longo da passarela. O patrão a perseguir o servo, que acabou de lhe "pregar uma peça" e está a suplicar: "Perdoe-me, perdoe-me...", enquanto o amo brada: "Não o deixarei safar-se impunemente, não o deixarei safar-se impunemente..." Mas em geral, ao constatar a generosidade do *daimyô*, que perdoa os empregados, os espectadores não podem deixar de se envolver pela proposta de harmonia entre senhor e servo, palco e platéia, dessas comédias de erros. Como declara Zeami no tratado *Aprendendo o Caminho* (*Shûdôsho*), de 1430:

> "Originalmente no *kyôguen*, fazer sempre o público rir tumultuosamente é uma atração vulgar. Há um provérbio que diz: 'O sorriso contém o prazer', isto é, uma sensação de interesse e satisfação. Se o *kyôguen* encenado combinar com esse sentimento de todos os espectadores, se for interessante e puder ser apreciado mesclado a sorrisos, pode-se dizer que alcançou o mais alto nível de humor, que contém o charme sutil (*yûguen*). Diz-se que este é um bom *kyôguen*." (Zeami, citado em NOMA, 1996: 29, tradução da autora.)

As criadas da *commedia dell'arte*, *Zague* ou *Servettes*, como os *Zanni*, são camponesas que migram para as cidades e trabalham de domésticas. Com a vivência que a cidade grande lhes proporciona, evoluem de campônias ingênuas e broncas para criadas desenvoltas, astutas, capazes de resolver as intrigas mais complicadas. Surgem com vários nomes, mas a mais célebre é a Colombina, arquétipo da coquete, de comportamento livre e apaixonada pelos criados malandros, um verdadeiro Arlequim de saias.

Casais

Os dois casais da *commedia dell'arte*, primeiros e segundos Enamorados, arquétipos do jovem divino e da jovem divina, são resquícios dos romanceiros medievais. Normalmente ocorrem as oposições: a primeira Enamorada é meiga e lírica, enquanto a segunda é voluntariosa e coquete; o primeiro Enamorado é carinhoso e tímido, já o segundo é enérgico e arrojado.

Ao abordarem o casal antes do casamento, a *commedia dell'arte* e o *kyôguen* delineam-no de modo um pouco ridículo. Os jovens Enamorados não têm outra função senão a de estarem apaixonados e tudo fazerem para se casarem, o que invariavelmente ocorre no final. Já no *kyôguen*, na sua primeira

visita à casa da noiva, o candidato a genro é ridicularizado pelo futuro sogro, que o trata como simplório, ainda não acostumado aos protocolos sociais.

Os problemas conjugais na *commedia dell'arte* são tratados satiricamente, através da traição amorosa. Mas no *kyôguen* o humor nasce da inversão dos atributos masculinos e femininos convencionalmente aceitos: um casal formado pela esposa dominadora e agressiva e o marido frágil, volúvel e ignorante. Porém, a mulher demonstra pouca compaixão filial nas brigas familiares, toma partido do marido astuto, indo contra o próprio pai.

Os japoneses da época costumavam pernoitar no santuário e solicitavam a Ebisu, deus da boa sorte, representado por um homem com vara de pesca e um peixe grande, para enviar-lhes uma esposa. O suserano fisga uma mulher maravilhosa, mas a que aparece a Tarôkaja é pavorosa. Fato que o leva a fugir correndo, como em *O Anzol*, também conhecido por *Pescando Mulheres*.

Mulheres

Na Antiguidade europeia os papéis femininos eram normalmente desempenhados por efebos. E até o início do século 16, com a proibição cristã, as mulheres foram excluídas das atividades cênicas, exceto em papéis de devotas. No Japão do Período Muromachi, as mulheres eram igualmente proibidas de atuarem, devido aos preceitos budistas.

Mas já no século 16, as italianas foram pioneiras como cantoras ou atrizes. As Enamoradas da *commedia dell'arte* eram interpretadas por mulheres, que uniam à beleza física o refinamento cultural. Isabella Andreini era poeta, grande atriz e atuou em várias cortes da Europa; Faminia Riccoboni conhecia várias línguas, até mesmo o latim; Armiani de Vicence era atriz, música e poeta. Assim, as atrizes profissionais só vão ressurgir no ocidente com a *commedia dell'arte*. Duchartre julga isso decisivo para a não evolução dos papéis femininos. "A tardia aparição das mulheres no palco seria suficiente para explicar porque as personagens femininas da *commedia dell'arte* não são caráteres formados por uma antiga tradição, como um Polichinelo ou um Arlequim. A história de Isabela, da Colombina, da criada, seria antes a da comediante ela mesma." (DUCHARTRE, 1955: 248.)

Em geral, as mulheres do *kyôguen* são muito mais engraçadas do que as da *commedia dell'arte.* Ao contrário da maioria destas, não são gentis nem meigas, têm personalidade forte, são enérgicas, física e mentalmente superiores aos maridos e, por vezes, amantes do saquê. Mulheres que nunca perdem a esperança de modificar os maridos fracos, covardes ou mesmo infiéis, como em *Hanago*. Embora, às vezes, ela é que seja infiel, como em *Ensaio para o Julgamento* (*Oko Sako*). Quando não mais conseguem suportar a situação, propõem a separação, como verdadeiras precursoras das feministas. Na história do teatro japonês, só o *kyôguen* retrata essas mulheres voluntariosas e sarcásticas com tanta vivacidade.

Em 1989, Junko Izumi, primogênita de Motohide Izumi, chefe da Escola Izumi, tornou-se pioneira como atriz profissional de *kyôguen*, quebrando uma convenção de mais de seis séculos. Mas pelas características *sui-generis* das mulheres de *kyôguen*, quando interpretadas por homens, eles aumentam ainda mais o seu humor.

Demais personagens

Os demais personagens do *kyôguen* não encontram correspondentes na *commedia dell'arte* e vice-versa, pois retratam as situações política, econômica e social específicas dos seus países.

O Capitão da *commedia dell'arte* é o militar fanfarrão, pomposo e violento, mas se revela covarde à menor provocação e descende diretamente do *miles gloriosus* de Plauto. De origem espanhola, com sua gabolice exuberante, o Capitão Matamoros, também chamado Terremoto, Scaramouche, Cucurucu ou Spavento, é o arquétipo do espadachim ridículo, numa sátira aos invasores espanhóis, que ocupavam a Itália (1559-1713).

No Japão do Período Muromachi, de calamidades naturais e guerras civis, instalou-se o caos. Para sobreviver nessa era turbulenta houve uma proliferação de ladrões, charlatães, deficientes físicos e falsos monges, que vão aparecer no mundo do *kyôguen.*

Os *yamabushi*, como diz o nome, eram eremitas que praticavam o ascetismo em montanhas íngremes e perambulavam por todo o país como monges-benzedores. Mas na crença popular, eram considerados feiticeiros taumaturgos, com poderes exorcistas. O *kyôguen* desmistifica os *yamabushi*, escarnecendo dos seus encantamentos, ineficazes para curar doenças e expulsar demônios. Em *O Exorcista e o Cão* (*Inu yamabushi*), o monge é ridicularizado, pois ao invés de ser obedecido, é mordido pelo cachorro. Desmistificados também são os demônios, pois em vez de assustadores e malignos, são fracos e bonachões. Em *Véspera de Primavera* (*Setsubun*), o gênio do mal chora ao ser rejeitado por uma mulher.

Os Períodos Kamakura (1192-1333) e Muromachi (1333-1573) são a Idade de Ouro das religiões no Japão. O *kyôguen* escarnece não da fé genuína, mas da falsa religiosidade, a Igreja representada por monges de conduta licenciosa ou materialista, parasitas sociais, pelas contradições flagrantes entre os seus ensinamentos e o que praticavam.

A deformidade física é retratada cruelmente no *kyôguen.* Uma profusão de cegos, especialmente os *zatô* (trovadores), massagistas e acupuntores, ultrajados unicamente por serem deficientes visuais, como em *O Cego Contempla o Luar* (*Tsukimi zatô*). E ainda, coxos, leprosos, surdos, mudos ou mesmo falsos deficientes físicos, rindo de sua própria desgraça ou de outrem, satisfazendo o prazer sádico do homem ao descobrir uma anormalidade no corpo alheio. No ensaio *O Riso* (1900), Henri Bergson aborda a relação riso e sociedade, através de três princípios. 1) O homem é o único animal que ri. De fato, em

Das Partes dos Animais, primeiro tratado de anatomia e fisiologia comparadas, Aristóteles já dizia que o riso distingue o homem dos outros animais. 2) É preciso tornarmo-nos insensíveis ao outro, para podermos rir. "Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito" (BERGSON, 1980: 13). 3) "e enfim, não há riso sem sociedade (nosso riso é sempre de um grupo)", assinala Fraklin de Mattos em *Anatomia do Riso* (2003). Bergson declara que se rimos de alguém é porque ele se comporta como um autômato ("o mecânico colocado sobre o vivo").

No Período Muromachi eram frequentes os assaltos à mão armada, gerando uma violência como nas grandes metrópoles de hoje. Mas os marginais do *kyôguen* são tratados com condescendência, pois são desastrados e parvos. Amiúde ocorrem as inversões que geram a veia cômica, com os próprios bandidos sendo roubados. Em *Pinheiro Esquálido* (*Yasematsu*), uma mulher consegue enganar o ladrão e furtá-lo.

LINGUAGEM

A Itália do século 16 era antes regional do que nacional, formada por estados regionais, social e linguisticamente diversificados. A preservação disso na *commedia dell'arte* visava uma conotação folclórica e acentuava as particularidades cômicas de cada lugar. Os tipos fixos se expressavam no seu dialeto de origem. Pantaleão falava o dialeto veneziano; o Doutor, o bolonhês; Arlequim e Brighella, o bergamasco, pois provinham de Bérgamo, cidade dos intrigantes; Polichinelo, o napolitano; os Enamorados, o toscano puro, a língua literária e empregavam termos elegantes e rebuscados.

Ao contrário da *commedia dell'arte* e semelhante ao *nô*, os personagens de *kyôguen* não fazem diferenciação na pronúncia ou no sotaque para marcar a distinção de classes sociais ou regionais. Na elocução, os artista de *kyôguen* retiram toda a força dos ombros e da garganta, concentrando-a no baixo ventre. Abrem bastante a boca e proferem as palavras "de maneira formalizada e exagerada, as frases sendo cortadas, uma a uma, com ênfase especial das palavras em certos pontos específicos das frases".[5] Em papéis femininos, diferentemente dos *boy-actors* do teatro shakespeareano e dos *onnagata* de *kabuki*, que imitam estilizadamente a voz de mulher, os atores de *kyôguen* falam com sua voz masculina normal, o que aumenta ainda mais a teatralidade cômica.

Ao se expressar em linguagem coloquial, bem mais compreensível do que a linguagem esotérica e poética do *nô*, o *kyôguen* incorpora aspectos sonoros e onomatopaicos bastante realistas. Em *O Exorcista e os Kaki* (*Kaki yamabushi*), ao flagrar o roubo de suas frutas, o dono ordena ao monge que imite os gritos do corvo e do macaco. Quando bebem, cantam ou dançam, os atores dão gargalhadas sonoras; ao abrirem a porta, reproduzem o som *gara, gara, gara*; ao serrarem a madeira, *zuka, zuka, zuka*; ao esvaziarem o recipiente de saquê, *dobu, dobu, dobu*; e quando a bebida chega ao fim, *pishô, pishô, pishô*.

Como diz o próprio nome, "loucas palavras", o *kyôguen* faz rir pelo humor dos seus diálogos. E utiliza muitos trocadilhos, piadas, paródias, repetições, exageros e palavras de duplo sentido, como o termo *haná* (flor e nariz).

MÁSCARAS

A máscara é elemento essencial na *commedia dell'arte* e no *nô*, respectivamente comédia de máscaras e teatro de máscaras. Os protagonistas do *nô* portam máscaras e, quando não, adotam a face inexpressiva como uma máscara. Já no *kyôguen* a máscara tem papel secundário e os atores nem sequer se maquilam, pois os personagens são sobretudo pessoas comuns do mundo real. Logo, os comediantes mudam passionalmente seus rostos para demonstrar suas emoções.

---

[5] *Noh e Kyogen*, **Fatos sobre o Japão**, 1972: 6. (54)

Na Europa da *commedia dell'arte*, o uso de máscaras era generalizado: nos bailes, como uma galanteria, e no carnaval, em grande variedade. A palavra *maschera* não designava só as máscaras teatrais, mas também qualquer personagem estereotipado. Segundo Miroel Silveira, as máscaras da *commedia dell'arte* surgiram como cristalizações de arquétipos, representando sátiras de tipos sociais.

Na *commedia dell'arte* a máscara é extensiva aos papéis de Pantaleão, Doutor, Arlequim, Brighella e Polichinelo. Portanto, seus tipos fixos, com exceção dos Enamorados e das mulheres, normalmente usam máscaras. Mas os personagens de *kyôguen*, por serem pessoas reais e devido às mímicas expressivas e agilidade de movimentos, geralmente não as usam, exceto as mulheres muito feias, os anciãos e os não humanos.

Os traços de aves e animais nas máscaras da *commedia dell'arte* reportam-se aos habitantes de Nápoles, Veneza, Bérgamo e Bolonha. Mas as máscaras *kyôguen* (deuses e demônios, espíritos de animais ou plantas, anciãos e mulheres) abarcam toda a realidade (sobrenatural, humana, animal e vegetal) do povo nipônico de então, com sua crença no animismo. Isto é, tudo na vida tem seu próprio espírito.

As quatro máscaras tradicionais de *commedia dell'arte*, os dois velhos e os dois criados, são meias-máscaras, enquanto que todas as máscaras *kyôguen* e *nô* são maiores do que as da *commedia dell'arte*, mas um pouco menores do que o rosto humano, deixando entrever o queixo.

Muitos estudiosos da *commedia dell'arte* afirmam que há uma tradução física, animal, a se fazer das máscaras. Associam a meia-máscara grotesca de Pantaleão, marrom, com sobrancelhas arqueadas em crista, bigodes pontudos sobre o nariz em forma de bico e barbicha afilada, à cabeça de galo ou águia decaída. Em *O Ancião Apaixonado* (*Makura monogurui*), o velho que se enamora por mocinhas, o Pantaleão nipônico emprega máscara *ôji* (ancião). O rosto exageradamente enrugado mais parece a crosta de uma concha marinha.

A meia-máscara negra do Doutor da *commedia dell'arte* cobre só a testa e o nariz, e completa-se com a barba curta. O barrete esconde seus cabelos e, para Goldoni, suas faces são vermelhas porque "foi imaginada segundo uma mancha de vinho que deformava o rosto de um jurisconsulto daquele tempo" (apud DUCHARTRE, 1955: 188).

Já a máscara de Arlequim é formada de duas partes: meia-máscara negra e queixo preto. Essa figura caprina tem uma saliência no alto da testa, à direita, considerada reminiscência do antigo corno atrofiado de Satanás. Sobrancelhas grossas e irônicas, faces encovadas, dois minúsculos e profundos buracos como olhos, que obstroem a visão e fazem o ator dar movimentos convulsivos e acrobáticos.

> Mas vejam o que dissimula esta máscara. Arlequim é um mago poderoso, um encantador e um mágico. Arlequim é o representante das forças infernais. A máscara é capaz de dissimular mais coisas ainda do que essas duas personagens tão opostas. Estas duas faces do Arlequim são os dois extremos entre os quais se escalonam uma quantidade infinita de nuanças diferentes (...) O ator que possui a arte do gesto e do movimento (nisto reside sua força) vira a máscara do lado necessário, para que o espectador sinta sempre claramente a quem ele está se reportando: ao palerma estúpido de Bérgamo ou ao diabo. (MEYERHOLD, 1973: 183-184.)

A máscara semibestial Arlequim remete a vários animais. Ao criá-la para o ator Marcelo Moretti, Amleto Sartori confeccionou três, baseadas em touro, gato e raposa. Após altercações com Sartori, Moretti decidiu-se pelo Arlequim-gato. Mas a mim me pareceu que a máscara Arlequim, associada aos movimentos acrobáticos, lembra bastante o macaco. Já no *kyôguen*, as máscaras de animais são representadas realisticamente. A de macaco é usada em papéis desse animal, como em *O Macaco e a Aljava* e em *O Genro Macaco*, onde todos os personagens são macacos.

A meia-máscara verde-oliva de Brighella, de expressão cínica, apresenta olhos oblíquos, felinos e agudos, nariz torto, lábios grossos e sensuais. Para Jacques Copeau, essa máscara é uma mistura de gato e raposa, unindo a flexibilidade e agilidade do gato à astúcia da raposa.

Mas no *kyôguen*, a máscara de raposa é empregada para raposas que se fingem de humanos, como em *A Captura da Raposa* (*Tsuriguitsune*).

Não há máscaras femininas na *commedia dell'arte.* Para Duchartre: "A verdadeira máscara é a estilização de um *caráter*. (...) Há, além disso, uma outra razão para essa ausência de máscaras femininas, é que não é possível obter de uma máscara o efeito equivalente produzido por uma bela face feminina. Trata-se, para as comediantes, de agradar com as armas habituais". (DUCHARTRE, 1955: 250.)

Se na *commedia dell'arte* as mulheres se apresentam com os rostos naturais, geralmente os papéis femininos do *kyôguen* também são desempenhados sem máscara, mas por homens. Eles têm a cabeça envolta por uma faixa de linho branco de cinco metros, atada nas têmporas, com as pontas caindo nas orelhas e presas na faixa de cintura, pendendo até os quadris, denominada cabeleira de moço bonito (*binan katsura*) ou chapéu de moço bonito (*binan bôshi*). Seu uso foi inspirado no traje das vendedoras de bagre em Kyoto.

As máscaras femininas *kyôguen* visam um efeito cômico deliberado, ao exagerar grotescamente a feiúra. Como a *oto*, também chamada *otafuku* ou *okame*, em formato de lua cheia, com minúsculos olhos finos, bochechas que espremem a boquinha e a testa saliente em contraste com o nariz achatado. Embora deformada, tem um quê de jovialidade graciosa. Já a *fukure* (bochechas inchadas) é a *oto* mais envelhecida, uma mulher de meia-idade sempre irritada.

Ao ler *La Commedia Dell'Arte à Travers les Masques de Amleto e Donato Sartori*, surpreendi-me com a máscara *Ruzzante*, criada por Donato Sartori para o filme *Italienischen Capriccio* (1961), dirigido por Glauco Pellegrini. Ela é quase idêntica à máscara *usofuki* (assobiador) do *kyôguen*, que lembra a *hyottoko* das danças *kagura*, e é usada para pernilongos, cigarras, polvos, cogumelos e espantalhos. Olhos salientes voltados para cima ou para baixo, lábios contraídos e pontudos como se estivesse assobiando ou sussurrando mentiras, sugerem despreocupação e liberdade, como o Ruzzante, "alegre mocetão camponês, com intermináveis ditos burlescos à flor dos lábios". (BOIADZHIEV, 1960: 121.)

Então, começou a nascer uma dúvida intrigante. Em 1977, Donato Sartori conhece Hideo Kanze, famoso ator de *nô* e diretor teatral, quando este o visita no seu ateliê em Bérgamo. Mas o *Ruzzante* de Sartori é de 1961, portanto, a influência não poderia ter sido do artista japonês. O livro revela que Donato Sartori já se aventurava há muitos anos na pesquisa com máscaras de outras civilizações. Teria ele simplesmente feito uma cópia fiel dos traços da máscara *usofuki* para a confecção do seu *Ruzzante*? Ou a máscara é uma criação original sua e o que teria ocorrido seria um substrato universal?

VESTUÁRIO

As indumentárias dos tipos fixos do *kyôguen* e da *commedia dell'arte* são estilizações dos trajes habituais dos povos nipônico no Período Muromachi e italiano no século 16. Mas o que ressalta é o contraste na maneira de vestir dos patrões e criados, cuja distinção de classes sociais refletia na cor, volume e comprimento dos trajes.

O *daimyô* expressa sua pomposidade com chapéu alto e preto (*hora eboshi*) e veste conjunto formal *suô* (casaco com mangas amplas e saias-calças rastejantes) sobre quimono de largas listas horizontais, com espada curta na cintura e leque na mão. Já o *jun daimyô*, patrão menos formal, dispensa o chapéu alto, mas conserva a saia-calça rastejante.

Os patrões da *commedia dell'arte* também envergavam mantos amplos e longos, mas os imensos chapéus eram de abas largas. Em termos plásticos, Pantaleão é preto e vermelho, adornado como os tentadores das farsas religiosas medievais: boné de lã vermelha, bolsa na cintura, calças colantes vermelhas, meias brancas e pantufas ou sandálias turcas. Porém, o casaco preto roto indica decadência. O Doutor plasticamente é preto e branco. Veste-se com a imponência dos doutores, com roupa, chapéu e sapatos inteiramente negros, exceto por alguns detalhes em branco.

Em oposição aos trajes volumosos e elaborados dos patrões, os criados do *kyôguen* usam saias-calças curtas até os tornozelos. Que também é extensivo aos criados da *commedia dell'arte*, com suas vestes curtas como dos escravos das atelanas.

Ao contrário do suntuoso vestuário de *nô*, o de *kyôguen* é bem mais simples. Pois é um reflexo das roupas habituais do povo, que empregava o xadrez grande e as listas largas em abundância, nas cores marrom, azul claro e cinza. O *design* arrojado traduzia a energia e vigor do *kyôguen*.

Os atores de *nô* e *kyôguen* usam sempre *tabi* (meias de pano bifurcadas, até os tornozelos). Os *tabi* de *nô* são brancos e os de *kyôguen*, amarelos. Embora, por vezes, os comediantes também se apresentem com *tabi* alvos. Em papéis que exigem atuação enérgica, como malandro, benzedor e diabo, eles vestem saias-calças atadas abaixo do joelho, deixando entrever calças pretas justas, que correspondem aos *leggings* pretos, muito em moda hoje no ocidente.

CONCLUSÃO

Observadas as diferenças históricas, econômico-sociais e políticas dos seus respectivos países, esta viagem aos universos do *kyôguen* e da *commedia dell'arte* levou-nos a constatar a recorrência de várias características.

Ambas as comédias são de origem popular, com dramaturgia simples e atuação vigorosa, sendo constituídas por atores profissionais especializados. Embora o *kyôguen* fosse formado exclusivamente de atores, enquanto na *commedia dell'arte* já havia atrizes. Surgem como teatros de improviso e, só bem mais tarde, vão basear-se em textos escritos. A *commedia dell'arte* contrapõe-se à comédia *sostenuta*, escrita e recitada, e os interlúdios cômicos *kyôguen* contrastam com os dramas *nô*, solenes e hieráticos.

Cada qual apresenta os seus tipos fixos, reflexos sociais, políticos e morais da Itália dos séculos 16 ao 18 e do Japão do Período Muromachi (séculos 14 ao 16). Mas enquanto os tipos fixos da *commedia dell'arte* expressam-se cada qual no dialeto de sua província de origem e portam máscaras específicas, com exceção dos Enamorados e das mulheres, os personagens de *kyôguen* geralmente não usam máscaras, exceto em papéis de deuses, demônios, espíritos de animais e plantas, anciãos e algumas mulheres, e falam a linguagem coloquial do povo.

Ambas as comédias tratam de situações humanas básicas, como a relação patrão e empregados, as discórdias conjugais e ridicularizam as pretensões sociais, o charlatanismo, bem como a ingenuidade e inexperiência dos jovens. O que podemos considerar temas cômicos universais.

Esses vários traços em comum na origem e evolução dos mecanismos do riso, delineados no *kyôguen* e na *commedia dell'arte*, expressões cômicas oriental e ocidental, raízes do humor japonês e do humor ocidental, que nasceram e se desenvolveram distanciados espacial e temporalmente, nos levam a crer na existência de determinados substratos cômicos universais, com os fortes elementos de sátira social apontando as contradições e fragilidades humanas, quando e onde quer que seja.

Referências bibliográficas

BOIADZHIEV, G. N. e outros – "O Renascimento I – Teatro Italiano" em **História do Teatro Europeu**. Lisboa: Prelo, 1960.

BERGSON, Henri. **O Riso**, trad. Nathanael Carneiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
BRANDON, James R. (ed.). ***Nô* and Kyôgen in the Contemporary World**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.
CHACRA, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral.** São Paulo: Perspectiva, 1983.
CHANCEREL, Léon. *El Espiritu Burlesco y el Oficio Comico*, em **Panorama del Teatro**, trad. Marcela Sóla e Alberto Rody. Buenos Aires: Cia. Fabril Editora, 1963.
DUCHARTRE, Pierre-Louis. **La Commedia Dell'arte et Ses Enfants**. Paris: Éditions D'Art et Industrie, 1955.
GIROUX, Sakae. **Kyôgen – O Teatro Cômico do Japão**. São Paulo: Massao Ohno Editor e Aliança Cultural Brasil-Japão, 1989.
HATA, Hisashi e Tatsuo Yoshikoshi (fotos). **Kyôguen: kanshô no tameni**. Osaka: Hoikusha, 1974.
INOURA, Yoshinobu e Toshio Kawatake. **The Traditional Theater of Japan**. Nova York: Weatherhill, 1981.
La Commedia Dell'Arte à Travers les Masques de Amleto et Donato Sartori. **Bouffoneries**/5.6, primavera/verão de 1982.
MATTOS, Franklin De. *Anatomia do Riso*, em **Jornal de Resenhas da Folha de São Paulo**: 11 de janeiro de 2003.
MEYERHOLD, Vsevolod. *Le Théâtre de Foire*, em **Écrits sur le Théâtre**, trad. Beatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité-L'Âge d'Homme, 1973.
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS (JAPÃO). *Noh e Kyogen*, em **Fatos sobre o Japão**. Tokyo, 1972.
PORTICH, Ana. **A Arte do Ator entre os Séculos XVI e XVIII**. São Paulo: Perspectiva e Fapesp, 2008.
SHIGUEYAMA, Sennojô. **Kyôguen yakusha, hinekure handaiki.** Tokyo: Iwanami Shoten, 1991.
SIEFFERT, René. **Nô et Kyogen: "Printemps-Été"; "Automne-Hiver"**. Paris: Publications Orientalistes de France, 1979.

Viewpoints e Suzuki: pontos de vista sobre percepção e ação no treinamento do ator

Sandra Meyer Nunes[1]

Neste texto proponho ressaltar alguns procedimentos metodológicos que me parecem fundamentais para o entendimento do *Viewpoints*[2], desenvolvido pela diretora norte-americana Anne Bogart. Ressalto as contribuições desse método de treinamento para o desenvolvimento de uma conduta mais sensível, perceptiva e compartilhada, por parte do ator, na geração de material improvisacional e compositivo. Ao propor a criação de ações instantâneas baseadas na consciência do tempo e do espaço e construídas na relação entre os atores, ao invés de somente por intenções prévias desencadeadas por um viés excessivamente individual e subjetivo, nomeado pela diretora como "psicológico", o método proposto por Bogart permite problematizar a conexão corpo-mente na formação do artista da dança e do teatro.

Aponto para as referências interculturais que moldaram os procedimentos do *Viewpoints,* desenvolvidos por Bogart, e os princípios de treinamento corporal problematizados pelo ator e diretor japonês Tadashi Suzuki no método criado pelo mesmo.

---

[1] Sandra Meyer Nunes é professora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, desenvolve pesquisas na área de dança e teatro.

[2] Manteremos o termo *Viewpoints* (pontos de vista) no idioma original, procedimento este que vem sendo adotado por outros profissionais que trabalham com esse método no Brasil.

Bogart é professora associada da Columbia University e considerada como uma das renovadoras do teatro norte-americano. Fundou em 1992 o Saratoga International Theatre Institute (SITI), juntamente com Tadashi Suzuki, diretor da Suzuki Company of Toga (SCOT). Desde então, os dois métodos vêm sendo acoplados no treinamento e no trabalho artístico da SITI Companhia de Teatro. As duas abordagens complementam-se. O treinamento Suzuki propõe um estado de presença a partir de um rigoroso e sistemático exercitamento corporal e vocal, e o *Viewpoints,* por sua vez, possibilita uma conduta de constante experimentação e liberdade na elaboração de ações em conexão com o ambiente, ambas abordagens necessárias e não excludentes no trabalho do ator.

Muitas das questões aqui apontadas são resultantes do estudo prático-teórico realizado desde 2006 sobre o método *Viewpoints,* por meio da experimentação de exercícios de improvisação e composição presentes, especialmente na obra *The Viewpoints Book: A practical Guide to Viewpoints and Composition* (2005)[3], junto a acadêmicos do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, no projeto de pesquisa O *corpomente* em cena: as ações físicas do ator/bailarino[4].

Viewpoints é definido por Bogart e Landau (2005) como um processo aberto, e não uma técnica rigidamente formatada, constituindo-se de princípios ou "pontos de consciência" que o artista do teatro e da dança pode utilizar em seu trabalho. O método explora as questões do espaço e tempo por meio de improvisação e composição corporal e vocal. Bogart e Landau (2005) relacionam a filosofia do *Viewpoints* a alguns princípios de improvisação e composição em dança, presentes nos anos 70. Bogart foi aluna da coreógrafa Aillen Passloff, uma das referências do movimento presente na *Judson Church*[5], cuja forma de investigar o papel criativo de cada artista alterou o modo como a diretora americana passou a conceber seu trabalho.

Em 1979, Bogart conheceu a coreógrafa Mary Overlie, a inventora do *Six Viewpoints*[6], um modo de estruturar tempo e espaço na improvisação em dança, passando a adotar essa metodologia em sua prática como diretora. Por meio de um trabalho de colaboração, Bogart e Landau[7] expandiram gradualmente para nove *Viewpoints* Físicos (Relação Espacial, Resposta Sinestésica, Forma, Gesto, Repetição, Arquitetura, Tempo, Duração e Topografia) e três *Viewpoints* Vocais (Altura, Dinâmica e Timbre) e seus desdobramentos (Andamento, Aceleração/Desaceleração e Silêncio).

Já o método Suzuki de treinamento do ator, em sua sistematização de aspectos físicos e vocais, conjuga elementos do balé, do teatro tradicional japonês e grego e das artes marciais, com enfoque no trabalho com os pés e a oposição entre a parte superior (torso) e inferior (quadril) do corpo. O objetivo, como salienta Suzuki (2002), é o trabalho sobre a respiração, a concentração e a habilidade de expressão. A consciência da comunicação dos pés com o chão, por meio de vigorosas batidas, como ressalta Suzuki, proporciona a percepção de todas as conexões das partes do corpo (SUZUKI, 2002).

---

[3] O Livro dos Pontos de Vista: um guia prático para os Pontos de Vista e a Composição.

[4] Projeto vinculado ao Departamento de Artes Cênicas do CEART/UDESC. Orientadora: Sandra Meyer Nunes. Participaram dessa etapa do projeto de pesquisa (2007/2008) os Bolsistas IC: Volmir Gilnei Cordeiro e Leticia Martins, e os acadêmicos Ana Carolina Leimann, Anderson Luis do Carmo, Barbara Biscaro e Fabiano Lodi.

[5] Grupo de artistas – o *Judson Church Theater* – que se uniram na Judson Church, localizada na Washington Square em Nova Iorque. O grupo incluía os pintores Robert Rauschenberg e Jasper Johns, os compositores John Cage e Phillip Córner e os dançarinos Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, Laura Dean, Simone Forti e outros. Eles queriam libertar a coreografia da psicologia e do drama convencional (BOGART, 2005: 3).

[6] Os Seis Viewpoints: espaço, forma, tempo, emoção, movimento e história.

[7] Tina Landau e Anne Bogart se conheceram em 1987, enquanto trabalhavam no American Repertory Theatre em Cambridge, MA.

Ambos os métodos, utilizados de forma conjunta pela SITI *Company* (dirigida por Anne Bogart), conjugam elementos culturais de diferentes tradições do teatro e da dança, gerando reflexões acerca da conectividade e aplicabilidade destas múltiplas referências. Ante a possibilidade, por parte dos atores ocidentais, de uma compreensão limitada dos princípios psicofísicos intrínsecos à milenar cultura japonesa, Suzuki lança seu argumento. Mais do que simplesmente aplicar formas teatrais das tradições japonesas *nô* e *kabuki*, ou até mesmo de tradições ocidentais, como o balé, o que importa para Suzuki é restaurar a inteireza do corpo humano por meio de virtudes únicas dos princípios dessas tradições, criando, desta forma, "algo transcendente à prática corrente do teatro moderno"[8] (SUZUKI, 2002: 1). O propósito maior do método é trazer à superfície a sensibilidade e percepção física que os atores possuem, independente de estilos estéticos e, para isto, Suzuki iniciou sua pesquisa examinando as diferenças de estados corporais enquanto estes estão parados ou realizando alguma ação na cena: "eu desejava integrar estas diferenças em algo que nós pudéssemos compartilhar como uma propriedade em comum, independente de diferenças de raça e nacionalidade" (SUZUKI, 2002: 1).

Ao descrever um dos exercícios centrais de seu método, em que o ator bate vigorosamente os pés no chão buscando um centramento do corpo, o ator e diretor japonês ressalta:

> De acordo com minha própria experiência em ministrar este método, os atores nos Estados Unidos, que estão próximos a uma atuação realista, tendem a se sentirem desta forma. Ainda que eles iniciem vigorosamente e seriamente, eles perdem sua concentração e seus corpos "relaxam". Há pessoas que assistem isto e concluem que meu treinamento é particularmente japonês; eles dizem que o treinamento é inadequado para atores americanos porque suas pernas são longas, comparadas com as dos atores japoneses [...] Entretando, isto não está relacionado ao tamanho das pernas ou à estamina, mas com a descoberta de uma sensibilidade física interior ou com o reconhecimento de uma memória interna e pro-funda inata ao corpo humano (SUZUKI, 2002: 2).

Suzuki complementa seu argumento citando a "metamorfose pessoal" como o aspecto central na transposição e apropriação de elementos de tradições culturais distintas por parte do ator:

> Portanto, não são necessariamente somente os atores japoneses que estão aptos a assimilar o objetivo de meu treinamento em seus corpos. Seja na Europa ou no Japão, bater ou golpear o chão com os pés é um movimento físico universal para que nós nos tornermos altamente conscientes de nosso próprio corpo ou criarmos um espaço "ficcional", que pode ser chamado também de espaço ritualístico, onde podemos alcançar uma metamorfose pessoal (SUZUKI, 2002: 2).

A apropriação de elementos de diferentes tradições (sejam orientais ou ocidentais) em sistemas de treinamento têm sido alvo de investigação por parte de importantes encenadores no transcorrer do século XX e na atualidade, como pode ser conferido nos estudos do diretor italiano Eugenio Barba. Como é sabido, ele discorre sobre a apropriação de certos "princípios em comum" que atravessam tradições teatrais diversas, a exemplo do equilíbrio precário e da oposição, com os quais o ator pode compreender aspectos de sua corporalidade e desenvolver um trabalho sobre si mesmo ou sobre determinada proposta de encenação. Bogart (2005), por sua vez, faz referências a Zeami (1363-1443), o fundador do Teatro Nô no século XV, e a obra "12 Tratados para o Teatro". Um dos blocos fundamentais de construção do pensamento de Zeami, *jo-ha-kyu*, tem uma importância particular para o *Viewpoints*. *Jo-ha-kyu* é essencialmente um padrão rítmico. Este conceito espaço-temporal é uma forma estrutural na música japonesa, e encontra-se em outras expressões artísticas desse país, como a *ikebana* (arranjo floral) e o *kendo* (arte marcial). *Jo-ha-kyu* pode ser traduzido simplesmente como "início, meio e fim", mas, de fato, o sentido é muito mais complexo, como descreve Bogart (2005). De forma geral, na ação do ator, o *jo* pode ser pensado como a introdução, o *ha* a exposição e *kyu* o desenlace. Todo *kyu* (final) contém o próximo *jo* (início); todo final de um gesto contém o início do próximo gesto: "Uma vez que você reconhece e experiencia *jo-ha-kyu* em ação, você é imediatamente responsável por ele. Ele pode ser uma ferramenta útil na organização da energia e fluência da ação no palco" (BOGART, 2005: 148).

---

[8] Todas as citações de textos em língua estrangeira apresentadas neste trabalho têm tradução de minha autoria.

Suzuki aponta para um estado de "metamorfose pessoal", uma ideia de transfiguração por parte do ator que envolve um processo de sensibilização, de mudança de percepção e de entendimento de si mesmo na assimilação de determinados padrões culturais e estéticos. Se o *Viewpoints* convida o ator a experimentar diferentes "pontos de vista" em sua ação no mundo, expondo-o a diversos e inusitados modos de improvisação e composição, o método Suzuki auxilia na transformação do corpo/mente de forma mais sistemática, evocando a experimentação de processos sensóriomotores e estados de atenção.

Neste sentido, a assimilação de procedimentos culturais e artísticos ganha sentido na medida em que produz uma diferença na forma de perceber/agir no mundo. Desenvolver um senso de percepção, como afirma Bogart (2007), requer uma prática regular por parte do ator. Não obstante, as proposições de ambos os métodos do treinamento do ator, no que se refere ao corpo e os processos de percepção e ação por meio de estratégias multiculturais não estão dissociados de certos contextos históricos e culturais.

AÇÃO E EMOÇÃO: UMA REVISÃO

Bogart (2005) descreve o Viewpoints e a Composição como alternativas para as abordagens convencionais de interpretação, direção e dramaturgia, representando um caminho para jovens artistas de teatro norte-americano que herdaram os problemas do teatro daquele país, especialmente a denominada "americanização" do sistema de Constantin Stanislavski (1863-1938). Vale ressaltar que o diretor russo enfatizou a dimensão psicofísica do trabalho do ator por meio do problema mente-corpo, sendo as reflexões quanto ao método das ações físicas o ápice desta dimensão. Nos três últimos anos de vida, em uma de suas últimas conversações durante os ensaios de *Hamlet*, após ordenar uma série de exercícios para eliminar tensões e assegurar o livre jogo dos músculos, Stanislavski fala a um de seus atores sobre a relação emoção e ação:

> Você se prepara para representar o sentimento, uma emoção. Isso é inútil. Só lhe peço que expresse uma ação, e verá como a exata compreensão do sentido dessa ação lhe fará experimentar o sentimento requerido. Pelo contrário, se preocupar-se em interpretar uma emoção, esta lhe escapará (apud TOPORKOV, s/d: 115).

A pedagogia proposta por Stanislavski por meio do método das ações físicas foi determinante para a problematização dos processos de formação do ator no século XX. Essa abordagem propôs novo enfoque sobre a memória, a emoção e a imaginação, dentre outros aspectos da atuação, o que não impediu o surgimento de diferentes interpretações ou entendimentos limitados dos pressupostos psicofísicos do método.

Bogart analisa desta forma:

> A abordagem da atuação para o palco nos Estados Unidos não mudou muito nos últimos sessenta ou setenta anos. Nosso mau entendimento, má apropriação

> e miniaturização do sistema de Stanislavski continuam sendo a Bíblia para muitos praticantes. Como o ar que respiramos, nós somos raramente conscientes dessa dominância e onipresença (BOGART, 2005: 16).

Sob o argumento de que o *Viewpoints* e a Composição "sugerem novos modos de fazer escolhas sobre o palco e gerar ações baseadas na consciência de tempo e espaço ao invés da psicologia", Bogart (2005: 16) chama a atenção para a compreensão limitada das relações entre ação e emoção na abordagem proposta por Stanislavski, aproximando-se das investigações deste ao propor o método das ações físicas:

> [...] O esforço hercúleo de forçar uma emoção particular tira o ator da simples tarefa de executar uma ação e, através disso, distancia os atores uns dos outros e da platéia. Ao invés de forçar e fixar uma emoção, o treinamento *Viewpoints* permite sentimentos não domesticados surgirem a partir da atuação física e verbal e de situações imaginárias nas quais os atores se encontram juntos (2005: 16).

Ao salientar o mau entendimento das teorias de Stanislavski por parte do teatro norte-americando, Bogart (2001) cita a mestra Martha Graham (1894-1991), evocando novamente elementos da dança. Embora pioneira na cultura norte-americana, a pesquisa da coreógrafa acerca da criação de personagens, para Bogart, não foi "traduzida" a contento para os atores de seu país. Para criar personagens em suas danças - muitas delas incursões ao universo trágico grego, como *Night Journey* (1947) e *Clytemnestra* (1958), Bogart argumenta que ela "desconstruia o texto escrito em uma série de gestos que expressavam a vida emocional por trás das palavras" (2001: 38). Graham ensinou dança no *Neighborhood Playhouse*, um importante centro de arte dramática de Nova Iorque, por volta de 1928. Embora não seja um fato conhecido por muitos e não tenha tido uma continuidade nos anos subsequentes, a

coreógrafa, como afirma Horosko (1991), simplificava seus complexos movimentos técnicos, destinados a bailarinos, em princípios básicos para mostrar aos atores que o movimento poderia definir uma personagem.

As afirmações de Bogart, tanto no que se refere ao entendimento limitado das teorias do encenador russo, quanto ao pouco aproveitamento das idéias de Graham por parte do universo teatral nos Estados Unidos se confirmam nas palavras de Horosko: "Ao invés de trabalhar a partir do interior para o exterior, como o famoso método de Stanislavski o fazia, Graham embasava seu trabalho a partir do exterior (o movimento) para o interior (a emoção). O movimento pode definir a emoção mais economicamente que as palavras" (HOROSKO, 1991: 94). Nesta declaração de Horosko, a relação entre o universo interior e exterior do ator é apresentada de forma dicotômica, com ênfase na interioridade em Stanislavski, em contraponto à exterioridade em Graham, sem considerar que, com o método das ações físicas, o diretor russo buscou problematizar essas questões de uma forma não dualista, integrando os aspectos psicofísicos da ação. Bogart (2001) chega a afirmar que Graham seria pioneira, nos Estados Unidos, da visão do movimento como agenciador da emoção e expressão, resgatando seu papel histórico ante a predominância das teorias européias e russas no novo continente.

Vale ressaltar que, ao requisitar o comprometimento do corpo na experiência, por meio das ações físicas, Stanislavski não excluiu a necessidade do sentir, do pensar ou do analisar, mas instaurou uma espécie de deslocamento cognitivo. Ao invés de uma análise interior e anterior por operações eminentemente mentais, pelo que denominou como o "frio" cérebro, ou emocionais, ele propôs ao ator "pensar" através de suas ações. Neste sentido, a estratégia de conhecimento foi alterada, pois é a partir das ações do corpo que o ator articularia os demais elementos da representação (NUNES, 2006).

Neste sentido, o treinamento proposto por Bogart fornece um instrumental para a geração de ações no tempo e espaço que contenham uma lógica interna, não subjugada inexoravelmente ao texto dramático e ao decorrente compromisso de significar. Ao invés da ação como meio de representação simbólica de conflitos, o teatro que parte do corpo, tal como na dança, submete-se a "vertigem dos gestos" (LEHMANN, 2007: 340). O que se enfatiza não é a unidade significante de um "eu", mas, sobretudo, o que Lehmann (2007), em sua análise do teatro pós-dramático, nomeia como potencial de variações gestuais possíveis no tempo e espaço.

Ao discorrer sobre o seu método de composição, Bogart (2005: 187) chama a atenção sobre o que seria para ela o teatro: um ato feito de contrastes e por caminhos diversos, abrindo brechas para séries de ações físicas diferenciadas convergirem e criarem sentido, muitas vezes ao acaso. Ao colocar em relação ações geradas por aspectos distintos e não causais, sendo que uma não ilustra ou explica a outra, o sentido gerado pelo atrito dessas condutas dos atores potencializa-se. Ela cita o dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt (1921-1990), quando ele insiste que o teatro começa no desacordo e na diferença entre o que vemos e o que ouvimos, e não na coincidência destes caminhos.

O exercício intitulado "peça da cadeira" exemplifica esta questão, sendo que os atores, em duplas, criam uma sequência de ações buscando sentidos através do jogo entre eles. De acordo com a orientação de Bogart:

> Uma vez que todos os A/B estabelecerem uma sequência, e somente depois que todos os movimentos estão seguros, peça a eles para acharem um modo de colocar o texto do Pinter[9] "no topo" da sequência sem mudar os movimentos ao falá-lo. Assegure-se que eles simplesmente permitam que o texto flutue no topo de cada movimento. Chame a sua atenção se (ou quando) eles começarem a forçar o texto ou a atuação (2005: 116).

De acordo com a proposição de Bogart, apoiada na idéia de Durrenmatt, a justaposição[10] casual do texto e do movimento serve para clarear um ao outro. Desta forma, os atores tendem a não mais representar "psicologicamente", mas, ao invés disso, atuar organicamente uns com os outros atentos às modificações de sentido quanto à velocidade e dinâmica das ações, deixando as conclusões para os espectadores. A noção de tempo e de espaço como processualidade aberta, numa experiência compartilhada por atores e público, tal como no *Viewpoints*, está no centro das novas dramaturgias do tempo e se encontra, como afirma Lehmann (2007), em contextos diversos que envolvem distorções temporais que vão da lentidão à afirmação do tempo real próprio da arte performática.

A ESCUTA NO TEMPO E NO ESPAÇO

Um dos aspectos fundamentais do *Viewpoints* é nomeado por Bogart (2005) como escuta extraordinária e consciência contínua dos outros no tempo e espaço, reforçados pela noção de foco suave e antecipação/reação[11]. Esta escuta se dá no trabalho coletivo, o "ABC" do *Viewpoints*, como afirma Bogart (2005), uma vez que, habilitado para se mover em uníssono ou de forma relacional com os colegas, o ator pode trabalhar posteriormente com concepções mais avançadas de contraponto, justaposição e contraste. Um dos exercícios com vistas a trabalhar o uníssono, intitulado *work lane*[12], evoca ações de motricidade fundamental, como caminhar, saltar, correr, cair e parar. O objetivo da proposta é praticar mais a escuta, sintonizar-se com o ambiente e as ações dos demais participantes envolvidos do que criar individualmente muitos eventos no palco.

---

[9] Num exercício anterior, a diretora propõe um trecho de algum diálogo a ser memorizado na hora, de preferência conciso e de significado aberto. No caso, o diálogo de Sarah e Richard extraído da peça *O Amante*, de Harold Pinter (BOGART, 2005: 111). É esse diálogo que é retomado mais tarde, ganhando outras funções e sentidos.

[10] No emprego linguístico, justaposição significa "reunião, em uma só palavra com significado independente, de palavras distintas que conservam, cada uma, sua integridade fonética (por ex.: *laranja-pera, porta-malas, pé-de-moleque, madrepérola*)". Fonte: Dicionário Eletrônico Houaiss.

[11] Insiro aqui um breve relato dos princípios norteadores do *Viewpoints*: "(a) escuta extraordinária: ouvir com o corpo inteiro e perceber a transformação constante do ambiente (*Extraordinary listening*); (b) foco suave: percepção global, olhar não desejoso (*Soft focus*); (c) consciência contínua dos outros no tempo e espaço: consciência do que o outro está fazendo (*Ongoing awareness of others in time and space*); (d) antecipação e reação à ação (*Feedforward and feedback*)" (BOGART e LANDAU, 2005: 31-34).

O *Viewpoints* oscila entre o movimento e a pausa, entre o desejo pela variedade de ações e a economia do gesto. Ora limitando o corpo a ações mínimas, ora incitando a profusão e diversidade de formas, o método permite ao ator ou bailarino a oportunidade de trabalhar sua percepção e ação com atenção ao momento presente, aguçando sua sensibilidade em sintonia com o outro e com o ambiente em que se inserem. Como afirma Bogart (2005: 133): "para estar no momento, para escutar, para responder ao que seu parceiro doa a você".

O trabalho sobre a percepção no espaço e no tempo é determinante para a formação do ator, sendo um dos eixos do treinamento *Viewpoints*. As percepções, numa visão mais abrangente, constituem-se de "hipóteses" que o organismo aventa na apreensão das situações vividas. Através dela, o organismo seleciona, organiza e transforma as informações que lhe chegam do ambiente aliadas às geradas pelo próprio organismo.

É por princípio que toda a percepção é movimento. Alain Berthoz (apud CORIN: 2001) alerta para o senso comum que vê a separação entre percepção e ação, valendo-se do entendimento de que o aparelho perceptivo é passivo, cabendo somente ao aparelho motor determinar a ação. Como não há, praticamente, nenhum dispositivo sensorial que não se encontre conectado a sinais motores, a ação seria, também, organizadora da percepção, e não somente a sua resultante. Berthoz nos mostra que a percepção do movimento já simula a execução do próprio movimento, uma vez que as terminações nervo-musculares já são ativadas quando imaginamos ou observamos movimentos. Perceber já é, afirma Berthoz (2003), de alguma forma, agir, pois a percepção é guiada para a ação e a intenção da ação modifica a percepção (apud CORIN, 2001: 92).

Recentes descobertas sobre os neurônios-espelho[13], que se encontram em partes fundamentais do cérebro (como o córtex pré-motor e os centros para linguagem e empatia), proporcionaram um novo olhar para a forma com que percebemos e agimos no mundo. Estes neuronios são especializados em executar e compreender não apenas as ações dos outros, mas suas intenções, nos permitindo captar a mente dos outros por meio de uma simulação direta, e não por meio do raciocínio conceitual. Ou seja, sentindo e não somente pensando. Isto explica o entendimento da ação do outro, num processo de empatia, que ocorre porque o cérebro constrói um padrão desta ação baseado em seus próprios movimentos (GALLESE, 2008).

Neste sentido, o método improvisacional proposto por Bogart, ao privilegiar a escuta da ação do outro, permite vivenciar de forma intensa a transição permanente que ocorre da ação à percepção e da percepção à ação. Para tratar do movimento, seja na organização de certos padrões ou na busca por novos arranjos motores é preciso trabalhar sobre a percepção. Esta, como descreve Mark Taylor, diz respeito a nossa relação pessoal com a informação que nos chega, "é como nos relacionamos com o que estamos sentindo [...] No ato de perceber criamos o mundo ao nosso redor" (2007: 11). Os exercícios propostos por Bogart conduzem constantemente a novas experiências sensório--motoras, promovendo a percepção e a escuta no compartilhamento de situações cênicas entre os atores e público. Contudo, esta abertura para a espontaneidade e criação proposta por Bogart ocorre, no trabalho da SITI Company, mediante um treinamento anterior estruturado e sistematizado, realizado por meio do método de Tadashi Suzuki. Neste, o ator desenvolve a sensibilidade física com vigor e concentração, a partir de uma série de exercícios em torno da pressão dos pés no chão em relação a um único centro, na região do quadril, evitando que a parte superior do corpo oscile. Sua filosofia consiste na relação humana do homem com a terra, manifestada num rigoroso treinamento prático que demanda um controle do corpo aliado a uma extrema leveza. Os exercícios do método conduzem a um determinado estado de presença, a uma atentividade que auxilia o desenlace das proposições "abertas" do *Viewpoints*. O propósito de estar no momento presente, aspecto central requisitado em ambos os métodos, permite ao ator estabelecer conexões coerentes entre as diferentes e díspares tradições culturais envolvidas nestes, como a dança pós-moderna norte-americana, o balé, o teatro *kabuki* e as artes marciais japonesas.

---

[12] Trabalho na raia: os participantes se movem em linhas horizontais, tal como em raias de uma piscina, atentos ao que os demais integrantes propõem, permanecendo neste espaço delimitado. Os integrantes fazem escolhas utilizando alguns dos pontos de vista. O movimento individual acontece em resposta ao movimento de outra pessoa.

[13] "São neurônios que disparam quando um animal realiza um determinado ato e também quando observa outro animal agindo. O neurônio 'imita' o comportamento de outro animal como se ele estivesse realizando a ação. Já foi comprovada a ação destes neurônios em primatas, sendo pesquisados atualmente em humanos, podendo estar relacionados ao surgimento da linguagem." Disponível em http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/1.

Além do enfoque sobre a percepção e a sinestesia, outra questão instigante na proposta de Bogart refere-se ao modo com que ela investiga a organicidade das ações, numa perspectiva descentralizada e compartilhada[14]. Ao sugerir práticas cujas "séries" se justapõem (texto, partitura, voz), Bogart submete o sentido ao corpo orgânico - em sua complexa rede de pulsões, intensidades, pontos de energia e fluxos – não por meio de uma "interioridade" separada, mas na relação com o outro. O sentido se faz então entre o interior e o exterior, de forma que o mundo é percebido do "exterior do interior", da zona de fronteira que separa nosso corpo do espaço que o rodeia, em conformidade com o ponto de vista do organismo aberto e relacional proposto pelo filósofo José Gil (apud FONSECA; ENGELMAN, 2004, p.25) e da noção de subjetividade sugerida por Mello e Di Paolo (2007). Neste sentido, os "sujeitos" da ação (neste caso, a ação cênica), na impossibilidade de uma unidade, agem por meio de combinações de modos de ser:

> Não [...] temos uma subjetividade prévia pertencente a um mundo interno, mas inventamos (e atuamos de acordo com) nossos modos de ser. Trata-se de abrir espaços não só para ver que formas humanas estão sendo inventadas, mas para questioná-las, e inventar formas outras, sempre novas, de atuar no mundo (MELLO; DI PAOLO, 2007).

A prática proposta por Bogart via *Viewpoints* abre perspectivas para atores e bailarinos perscrutarem as dinâmicas, impulsos e lógicas do *corpomente* em ação por meio de processos compartilhados. O propósito do *Viewpoints* e Suzuki, acima de tudo, é o de partir do corpo atuante e presente. Na possibilidade de se pensar o ator como um sujeito não cartesiano, novas relações devem se estabelecer entre corpo e mente, se constituindo como tópicos essenciais para discussão do problema da ação. O ato pensante e o ato consciente passam a ser entendidos como implementados no corpo em ação no mundo, não mais como atributo de uma razão descolada ou anterior à experiência. É a partir desta perspectiva que nos aproximamos do método proposto por Bogart, entendendo que sua prática aponta para uma abordagem não dualista das relações entre corpo e mente. Bogart, neste sentido, busca suas próprias respostas a certas indagações e proposições formulados por Stanislavski, e que permanecem ainda como questões ontológicas no trabalho do ator. Contudo, na tentativa de buscar uma "unidade" psicofisica, ao invés de investir em um mergulho pessoal individual por parte do ator, Bogart propõe uma conduta extremamente coletiva e compartilhada entre os atores e, consequentemente, com o público.

---

[14] O sentido de organicidade refere-se à dinamização das ações, num fluxo de movimentos integrados em seus aspectos psicofísicos e em conexão com o ambiente.

Um deslocamento do entendimento das relações entre corpo e mente se faz necessário. A noção de uma unidade psicofísica e a possibilidade de uma consciência do ou por meio do corpo merece uma revisão, se concordarmos que o homem não é uma unidade resguardada no tempo e tampouco *temos* consciência *do* corpo como temos de um objeto percebido, como nos alerta Gil (2004). A consciência do corpo não envolve processos de intencionalidade (*ter* consciência *de*, como no projeto fenomenológico), mas sim a "impregnação da consciência pelo corpo", este como instância de recepção de forças do mundo (GIL, 2004: 14). A impregnação da consciência pelos movimentos do corpo é "própria da natureza da consciência", descreve Gil (2004: 15). Sendo assim, a consciência se dá quando os movimentos corporais intervêm nos movimentos da consciência, constituindo-a. Neste sentido, o corpo se situa num espaço aberto em conexão com intensidades de outros corpos e objetos do mundo.

Referências bibliográficas

BERTHOZ, Alain. **La Décision**. Paris: Éditions Odile Jacob, 2003.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book.** A practical Guide to Viewpoints and Composition. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BOGART, Anne. **And then, you act. Making art in an unpredictable world.** New York: Routlegde, 2008.

____________. **A director Prepares**. Seven Essays on Art and Theatre. New York: Routledge, 2001.

CORIN, Florence. Les sens du mouvement. Interview D'Alain Berthoz. **Vu du corps.** Bruxelles: Contredanse/Nouvelles de danse, 2001, n. 48/49.

DIXON, Michael e SMITH, Joel A. (org.). **Anne Bogart Viewpoints**. New York: A Smith and Kraus Book, 1995.

GALLESE, Vittorio. **Intentional Attunement. The Mirror Neuron system and its role in interpersonal relations.** Disponível em http://www.interdisciplines.org/mirror/papers/1.

GIL, José. Corpo aberto. In: FONSECA, Tania; ENGELMAN, Selda (org.). **Corpo, Arte e Clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOUAISS, Antonio. Dicionário eletrônico da língua portuguesa, 2007.

HOROSKO, Marian (org.). **Martha Graham: the evolution of her dance theory and training.** New York: Capella Books & Chicago Review Press, 1991.

MELLO, Ricardo e DI PAOLO, Angela. **Subjetivações, identidades e o linguajar**. Estud. pesqui. psicol. 2007, vol.7, n. 3, citado 12 Julho 2008. Disponível em http://pepsic.bvs-si.org.br/scielo.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator**. Tese de Doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP. São Paulo, 2006.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions.** New York: Routledge, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SUZUKI, Tadashi. **The way of acting. The Theatre Writings of Tadashi Suzuki.** New York: Theatre Communications Group, 2006.

_______________ *Culture is the body*. Tradução Kazuko Matsuoka. **Blesok – Theatre Theory,** n. 29, Volume V, Novembro-Dezembro 2002. Disponível em http://www.blesok.com.mk/

tekst.asp?lang=eng&tekst=484.
TOPORKOV, V.O. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. Nova York: Theatre Arts Books, s.d.
TAYLOR, Mark. Princípios da Percepção. In: **Anais Workshop Corpo e Movimento**. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2007.

A preparação do guerreiro: assimilação de artes marciais orientais no treinamento de atores e atrizes ocidentais

Maria Brígida de Miranda[1]

Introdução

É provável que no Brasil, nos vários processos de preparação de atores, em instituições como universidades e escolas técnicas, ou em companhias e grupos de teatro, os condutores de atividades psicofísicas eventualmente adotem exercícios derivados de práticas marciais, principalmente de origem asiática. Nas aulas de interpretação teatral na Universidade do Estado de Santa Catarina, desde 2004 adoto, além de exercícios físicos da capoeira[2], alguns exercícios derivados do *yoga*; *wing chun*; *tai chi chuan* e mais recentemente do *pa kua*[3]. Essa assimilação de exercícios derivados de práticas marciais na pedagogia do ator relaciona-se à investigação desenvolvida durante o meu doutorado, em que discorri sobre a presença recorrente de exercícios físicos originários de esferas marciais nos processos de treinamento de atores no ocidente, especificamente na Europa e nos Estados Unidos da América[4].

---

[1] Maria Brígida de Miranda, *Ph.D.* em Teatro pela *La Trobe University* (Austrália); *Master of Arts* em Prática Teatral pela *University of Exeter* (Inglaterra); professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina.

[2] Para uma discussão ampliada sobre o uso da capoeira no treinamento de atores ver Miranda, Maria Brígida de. "**Uma Estrutura Circular para o Treinamento Físico de Atores**". *Urdimento* (UDESC), Florianópolis SC, v. 5, n. 5, p. 110-116, 2003b.

[3] Realizo este trabalho ora conduzindo exercícios que são advindos da capoeira e *wing chun*, ora propondo colaborações com instrutores e professores dessas artes marciais específicas que participam como alunos; monitores ou voluntários nas disciplinas semestrais de interpretação teatral (Interpretação Teatral II e VII; Montagem Teatral I e II).

Similarmente, o professor Dr. Cesário Alencar adota artes marciais indianas e chinesas em disciplinas de graduação e no treinamento de atores na Universidade Federal do Pará. Essas duas experiências específicas indicam a reverberação dos estudos em nível de doutorado realizados em países como Austrália e Inglaterra, onde há um razoável número de publicações de relatos sobre a prática de treinamento de atores; alguns deles indicando a utilização de artes marciais. Vários desses estudos, referências fundamentais para minha pesquisa, foram organizados e publicados por Phillip B. Zarrilli, um dos pesquisadores mais renomados por sua prática e teorização sobre esse fenômeno.

Muitos desses experimentos, realizados há algumas décadas atrás e relatados em diferentes publicações, podem ser pontos de partida para a discussão sobre a assimilação de artes marciais de origem asiática na prática teatral ocidental. Neste texto estabeleço um panorama das primeiras experiências de diretores(as) e professores(as) de teatro norte-americanos(as) e ingleses(as) de introdução de práticas marciais na prática teatral a partir da década de 1960. Paralelamente, apresento algumas das motivações e objetivos presentes nos discursos sobre estes experimentos para ponderar como a adoção de artes marciais da China, Japão, Coreia e Índia introduziram e/ou fortaleceram noções específicas sobre o corpo, advindas de práticas culturais orientais, no treinamento de ator ocidental.

Se num primeiro momento apresento referências de variados processos de assimilação de artes marciais orientais para treinar atores ocidentais; num segundo momento problematizo

---

[4] Para maiores informações ver MIRANDA, Maria Brígida de. *Playful Training: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors.* Tese de Doutorado. *La Trobe University*, Austrália. (2003a). 366p.

tanto essas práticas quanto esses discursos. Mais que mostrar possibilidades de articulação entre uma prática marcial na prática teatral; proponho um questionamento dos discursos que ignoram ou que buscam velar o significado de se trazer práticas do domínio marcial – espaços historicamente do domínio masculino – para práticas teatrais contemporâneas. Algumas das questões que permeiam este texto são: Em que medida o termo "oriental" parece amenizar o impacto do termo "marcial"? Em que medida o treinamento psicofísico do ator baseado no ideal do "guerreiro oriental" não estaria reforçando o "corpo masculino" como corpo "neutro" no teatro?

TRAÇANDO O CAMINHO DO GUERREIRO

Desde o início do século XX, a prática teatral européia e norte-americana assimilou elementos de tradições orientais com o objetivo de desenvolver métodos de preparação de atores, combinando assim, noções de biologia ocidental com práticas orientais como *yoga*[5], teatro chinês e *kabuki*[6] (MIRANDA, 2003a). É apenas na década de 1960 que algumas artes marciais asiáticas são adotadas como práticas físicas em regimes de treinamento de atores nos Estados Unidos da América. Não se trata apenas da assimilação de um exercício ou conceito advindo de um prática marcial, mas de projetos pedagógicos que tornam explícitas as razões e metodologias empregadas para a introdução de uma arte marcial específica no processo de educação ou de treinamento de atores e atrizes.

A. C. Scott foi um dos pioneiros na adoção de artes marciais para o treinamento de atores, pois fundou em 1963, na Universidade de Wisconsin-Madison, um programa de treinamento que incluía exercícios e princípios de *tai chi chuan*[7]. O experimento inicial com essa prática marcial de origem chinesa transformou-se mais tarde em um "elemento obrigatório de treinamento de ator no currículo dos estudantes" no *Asian-Experimental Theatre Program* (SCOTT, 1993: 55)[8]. Em 1978, Zarrilli afiliou-se ao trabalho de Scott e, com a aposentadoria deste em 1979/1980, tornou-se o diretor do programa (ZARRILLI, 1995: i). Nos próximos anos Zarrilli não apenas expandiu o projeto inicial de Scott, como incluiu princípios e exercícios de duas outras práticas de origem indiana, o yoga e o kalarippayattu (ZARRILLI, 1993: 61).

---

[5] Sharon Marie Carnicke faz um estudo amplo e aprofundado da influência do yoga no Sistema Stanislavsky, em Carnicke, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus.* Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

[6] Mel Gordon aponta o teatro chinês e o *kabuki* dentre as várias disciplinas físicas que Vsevolod Meyerhold utilizou como fontes para compor os exercícios de Biomecânica (1995: 91).

Assim como o programa de Scott, outros experimentos difundiram o uso de disciplinas marciais orientais aplicadas aos métodos de treinamento de atores. Richard Nichols relata que esse fenômeno manifestou-se nos Estados Unidos da América em meados de 1960 com artes marciais como "*judô, okinawan karate* e várias formas coreanas" (1993: 19). Na década de 1970, o uso de artes marciais para o treinamento de atores tornou-se mais popularizado e ainda mais variado: "tai chi chuan, kendô e aikidô emergiram com as formas mais frequentes empregadas no contexto de treinamento de atores" (NICHOLS, 1993: 19). Em meados da década de 1980, o *Objective Drama Project* de Jerzy Grotowski era composto por um amplo espectro de disciplinas corporais incluindo o "*karate* japonês" (LENDRA, 1995: 137). Na década de 1990, a variedade de experimentos na área pode ser verificada nos artigos organizados por Zarrilli, em publicações que relatavam o emprego de artes marciais asiáticas em distintos projetos de treinamento de atores. Nessa mesma década, Zarrilli iniciou o programa de treinamento de atores usando *kalarippayattu*, *yoga* e *tai chi chuan* para estudantes de graduação do Departamento de Teatro e Drama da Universidade de Exeter, na Inglaterra.

ARTICULANDO PRÁTICAS MARCIAIS E TEATRAIS

Existem várias possibilidades para a adoção de artes marciais para o treinamento de atores. Espera-se também que cada prática marcial ofereça diferentes resultados para a corporeidade dos atores. Zarrilli aponta quatro estruturas distintas pelas quais as artes marciais são assimiladas em processos de treinamento de atores:

> 1. Um estudo de imersão a longo-prazo com o estudo de uma ou mais disciplinas. Este treino básico dá aos estudantes uma fundamentação psico-fisiológica e vivencial para explorar a relação entre o que é descoberto no treinamento de artes marciais e o processo de incorporação destas na atuação teatral.
>
> 2. Exercícios selecionados de uma ou mais artes marciais são integrados em um programa amplo de treinamento de atuação/movimento.
>
> 3. Um professor treinado em artes marciais usa sua própria experiência como uma inspiração ou ponto de partida para seu próprio método de ensino, permitindo que isso influencie como ele [sic] tenta lidar com e resolver problemas de atuação/movimento.
>
> 4. O estudante é aconselhado a procurar um treinamento em artes marciais junto a um mestre, paralelo ao curso de atuação/movimento (1993:16).

Zarrilli argumenta que cada uma destas estruturas de treinamento serve a propósitos distintos e auxilia no desenvolvimento de habilidades específicas dos atores. Ao mesmo tempo, parece haver algumas similaridades quando comparamos os objetivos e ideais entre diferentes propostas de treinamento. Contudo, vale observar que raramente a adoção de formas de combate asiáticas na contemporaneidade tem como objetivo principal o treinamento de atores para a luta de palco. Esse era um objetivo frequente na inclusão da esgrima no currículo de vários cursos de formação de atores, lembrando que a esgrima era utilizada na preparação para cenas de luta em peças de Shakespeare. Ao invés disso, a prática de artes marciais orientais nas últimas quatro décadas tem sido introduzida no treinamento do ator ocidental com propósitos mais gerais.

---

[7] *Asian Concepts of Stage Discipline and the Training of Student Actors. Guest Professor A. C. Scott.* Project director Farley Richmond. Dir. Larry McMullen. Prod. Department of Theatre Michigan State University in association with Instruction and Public Television, 1980.

[8] Todas as citações de textos em inglês (consultar referências citadas) são traduções da autora.

Algumas das razões que levaram diretores(as) e professores(as) de teatro a adotarem artes marciais asiáticas podem ser vistas no contexto norte-americano, onde as artes marciais eram utilizadas com o objetivo de ajudar atores e atrizes a lidarem melhor com as demandas tradicionais do teatro norte-americano. Segundo Nichols, "as artes marciais eram vistas como adições viáveis e significativas; ou como substitutos ao triunvirato tradicional: equilibrismo, dança e esgrima" (1993: 19). Como pode ser percebido, as artes marciais orientais eram tratadas como mais uma disciplina física que poderia auxiliar na preparação corporal de atores e atrizes. Nichols lista alguns dos objetivos mais frequentes na adaptação de artes marciais asiáticas para treinamento do ator:

> Desenvolvimento do foco (concentração); estar no momento, 'o aqui e agora'; visualização de imagens; foco de energia e economia em ação/gesto; execução de uma ação por vez; expansão dos horizontes da própria autoimagem; desenvolvimento de um corpo flexível, controlado e equilibrado; unificação da mente e corpo; apreciação e desenvolvimento de disciplina (1993: 20).

Pode-se questionar como as artes marciais teriam auxiliado no desenvolvimento destas necessidades específicas do teatro. Neste sentido, o aporte de Craig Turner ilustra como exercícios de *aikidô* podem ser usados para desenvolver o foco ou a concentração de atores. Ele sugere que os exercícios de *aikidô* podem ser aplicados, mesmo em atores e atrizes sem experiência prévia com artes marciais, para desenvolver a ideia do *Ki*, um termo usado nas artes marciais japonesas para designar a energia interna. No exercício "braço inquebrável", Turner afirma que os estudantes podem testemunhar e sentir os efeitos do *Ki* (1993:89). O "braço inquebrável" é uma técnica do *aikidô* que ensina a combinar respiração, visualização e relaxamento muscular para gerar força corporal. Ao fazer este exercício o ator ou a atriz aprende que a força pode ser uma questão de foco e concentração mais que apenas trabalho muscular. O próximo estágio de treinamento inclui a noção de centro de energia e "extensão do *Ki* [...] e rolamentos e quedas em lutas de palco e ginástica" (TURNER, 1993: 92). Turner aplica os exercícios de "extensão do *Ki*" para trabalhar com "círculos de concentração", um conceito de Konstantin Stanislavsky (1993:93). Ele também usa os princípios e técnicas do *aikidô* para treinar atores em "luta de palco sem uso de armas, mímica, malabarismo, improvisações, jogos e o trabalho de máscara e movimentos baseados em Lecoq" (ZARRILLI, 1993: 18). Desta forma, exercícios corporais de uma prática marcial auxiliam no desenvolvimento de outras habilidades físicas do ator ou da atriz.

É imperativo notar que esse processo de assimilação de artes marciais trás, também para a prática de treinamento de atores e atrizes, antigos conceitos orientais tais como *Ki*, além de um complexo arcabouço filosófico. Assim como Craig, Nichols relaciona princípios do *aikidô* a conceitos da prática teatral. Ele aponta a correlação entre a noção do *aikidô* de "um centro de concentração no corpo", do "ponto *kath* no *yoga*" e "do centro de poder de Michael Chekhov" (1993: 21), que seriam interconectados porque eles compartilhariam os mesmos princípios. O conceito ocidental tal qual desenvolvido por Stanislavsky é "círculos de concentração" (TURNER, 1993: 93), ou "círculo[s] de atenção" (STANISLAVSKI, 1980: 81), e usa formas circulares para definir o espaço de atuação do ator. Esta noção de de espaços e energia circulares é defendida por Scott como sendo recorrente em práticas e filosofias asiáticas:

> De acordo com os preceitos Taoístas e Zen, as forças vitais movimentam-se em círculos que nem são fechados, nem limitados em sua direção que sempre amplia-se para o infinito – e como todo o movimento é dirigido ao infinito, todo movimento é num círculo. Qualquer força de combate, portanto, pode ser definida como dois círculos que são concêntricos com o círculo interno como o centro de ação (1993: 35).

Desde 1960, as artes marciais asiáticas tornaram-se uma fonte inesgotável de princípios filosóficos, psicológicos e esotéricos, que justificam algumas das demandas do treinamento de atores ocidentais. Uma justificativa importante para o uso das artes marciais no treinamento de atores é prevenir a "distração da mente" dos atores e atrizes (NICHOLS, 1993: 22). Nichols explica que a habilidade do ator ou da atriz de estar "aqui e agora" é um "estado de consciência no momento presente – nem no passado, nem no futuro [...]; [é] um estado no qual o organismo inteiro está envolvido" (NICHOLS, 1993: 21). Em forma de combate, os praticantes exercitam reações imediatas ao mínimo sinal de ataque feito pelo oponente. Isto requer um estado de alerta e uma refinada sensibilidade do praticante de artes marciais. Ele ou ela não podem reagir antes da ação do oponente, nem predizer como será o impacto do ataque do oponente. Ele e ela precisam estar prontos e sensíveis para quaisquer movimentos que seu/sua oponente possa fazer. Portando, no treinamento de artes marciais o/a praticante precisa estar totalmente alerta e pronto para responder ao parceiro(a). Como Nichols considera, "as consequências da distração mental são claramente dolorosas no momento que o parceiro ataca" (1993: 22). Assim como Nichols, Eugenio Barba e Nicola Savarese apontam que um dos benefícios da prática de artes marciais é o desenvolvimento da capacidade de reação imediata a qualquer estímulo (1991: 197). Eles argumentam que estas práticas colaboram para o desenvolvimento de um estado de "consciência" mais elevado de si mesmo, dos outros e do espaço (1991: 197). Importante notar que Barba e Savarese relacionam este tipo de "consciência" a o que eles chamam de "presença" dos atores. Como Barba explica:

> Um objetivo das artes marciais é aprender a estar presente no momento exato de uma ação. Este tipo de presença é extremamente importante para atores que desejam ser capazes de recriar, todas as noites, aquela qualidade de energia que os torna vivos aos olhos dos espectadores (1991: 197).

A discussão de Barba e Savarese sobre a "presença" dos atores evoca a ideia de um corpo disciplinado. Eles elaboram o conceito de uma "presença total" (1991: 244) e indicam que ela é o resultado do controle do ator de sua "energia" (1991: 246). Este controle é aprendido e desenvolvido por meio de "exercícios de treinamento" e usados no momento da apresentação.

Certamente, diretores e diretoras teatrais apreciam qualidades em seus atores e atrizes como um estado de consciência mais elevado. Existe um amplo espectro de artes marciais e diferentes técnicas para o desenvolvimento de consciência, que levam a diversos tipos de "consciência". Pode-se imaginar que existem manifestações específicas de "vida" e "presença", nos termos estabelecidos por Barba e Savarese, desenvolvidas a partir da prática de diferentes artes marciais, uma vez que o seu treinamento engaja todo o corpo do praticante na execução de tarefas específicas. Por outro lado, pode-se argumentar que o treinamento em artes marciais desenvolve o estar alerta e a resposta física dentro de uma estrutura prática de conflito físico. Soma-se a isso o fato de que cada arte marcial tem suas próprias estratégias de ataque e defesa, e seus próprios caminhos de treinamento.

Finalmente, é necessário considerar que a maioria das artes marciais requer anos de treinamento para que o estado ampliado de consciência desenvolva-se. Mesmo assim, isso pode ser vivido pelo ator ou atriz, além de não ser diretamente perceptível na prática teatral. O treinamento em artes marciais desenvolve, pelo menos nos primeiros anos, um estado específico de alerta e de resposta a situações de ataque: socos, chutes ou golpes de espada, um estado que não é necessariamente transferido imediatamente para o tipo de consciência desejada na prática teatral. Assim, o diretor ou diretora, juntamente com os atores e atrizes, precisam ponderar a duração do treinamento físico em relação aos efeitos desejados. Esse trabalho em conjunto é também necessário para se estabelecer esses paralelos entre as habilidades adquiridas na prática marcial e aquelas esperadas do ator e da atriz.

CORPOS REGIMENTADOS NO TEATRO OCIDENTAL

Pode-se dizer que muitas tecnologias de combate físico são correntemente nomeadas como "artes marciais". Muitas dessas tecnologias desenvolveram-se em esferas militares ou prosperaram na esfera civil de sociedades militarizadas. Assim, a fisicalidade do ator ou da atriz, quando talhada no treinamento de artes marciais, reflete uma prática cultural que é uma preparação particular para conflito. Enquanto ela pode criar habilidades psicofísicas ela também cria um caminho particular de lidar com o espaço e com outros corpos. Qualquer discussão sobre o uso de exercícios marciais para harmonizar o *ki*, a energia interna, não pode ignorar as próprias motivações 'marciais' e as funções destes exercícios. Segundo David Stacton:

> Zen era popular com os samurais porque oferecia a eles: uma disciplina que fazia a luta suportável; algumas habilidades psicológicas; [a melhor maneira de] atirar uma lança; como envolver-se em uma luta corpo-a-corpo com a maior chance de sucesso. Havia uma filosofia por trás disso, mas era a habilidade trivial, a sede-de-sangue

> que se colocava como prioritária e que era a principal demanda (apud RATTI e WESTBROOK, 1991: 458-459).

As disciplinas marciais treinam os aprendizes em técnicas de respiração, movimentação, ação e reação à movimentação de outros corpos e à mudanças no espaço para forjar uma vigília em prontidão. Elas produzem as qualidades de uma fisicalidade específica: a de soldados e guerreiros. Enquanto podemos encontrar algumas exceções, as artes marciais são tradicionalmente um domínio masculino. Pode ser dito que a produção de saberes das artes marciais é o que a filósofa Elizabeth Grosz chama de "sexualmente específico", ou seja, é masculino (1994: ix). Alguns práticos teatrais argumentam que, ao incluir as artes marciais em seus regimes de treinamento, eles ou elas promoveriam o empoderamento de atrizes (NICHOLS, 1993: 26; TURNER, 1993: 95). Eles e elas estariam, contudo, treinando seus atores e atrizes em um grupo de práticas de um domínio cultural historicamente restrito aos homens e que impedia a entrada de mulheres nessa prática.

Esta é uma problematização necessária, quando analisarmos um saber corporal adotado para os propósitos de ensinar aos atores e atrizes a como 'moverem-se' no espaço. Por exemplo, o *kalarippayattu* foi, como raras exceções, tradicionalmente praticado por homens (ZARRILLI, 1989: 1.289). Na Índia atual, existem ainda algumas escolas que não aceitam mulheres no treinamento (ZARRILLI, 1989: 1.290). A estética do *kalarippayattu* tem elementos que, em uma perspectiva binária de identidade de gênero, são qualidades culturalmente definidas como masculinas. Zarrilli descreve como o "kalarippayattu, enquanto belo em seu fluxo, tem liberações de energia de forte percussão e imediatas; e agudas em alguns de seus chutes, saltos e passos" (ZARRILLI, 1995: 186). Interessante notar que Zarrilli adota exercícios de *kalarippayattu* e *tai chi chuan* como uma maneira de dar a seus estudantes o equilíbrio entre formas agudas e uma forma "suave" e "circular" (ZARRILLI, 1995: 186). Esta estratégia pode ser comparada à proposta de Stanislavsky, de combinar ginástica sueca e balé clássico (MIRANDA, 2003a).

O treinamento em artes marciais normatiza uma fisicalidade marcial no praticante, mas talvez possa ser argumentado que os atores e atrizes não necessitem de um treinamento extensivo em todas as áreas. Um dos principais problemas ao ignorar as identidades culturais e de gênero, quando o corpo é o objeto da discussão, é o risco de afirmações sobre estados essenciais e naturais do corpo humano que seriam similares à fisicalidade do animal. Os escritos de Zarrilli, informados por teorias contemporâneas do corpo e pelo trabalho de Michel Foucault sobre "*the self*", discute a transformação da corporeidade. Contudo, seu discurso também traz ideias essencialistas sobre o corpo, como quando Zarrilli adota a ideia de um pré-existente "estado de um animal" (ZARRILLI, 1998: 19). As experiências culturais e de gênero do corpo são substituídas por ideias de uma vitalidade ou animalidade naturais. Como pode ser observado nesta citação abaixo:

> 'Prática diária' é a frase usada como uma repetição mântrica para enfatizar o fato de que apenas por meio da repetição o praticante pode começar a desenvolver a adequada 'expressão corporal' (*deham bhavam*). Como seu corpo-mente começa a assumir esta expressão apropriada, um estudante gradualmente começa a incorporar o estado ideal de realização assumido na prática — um estado onde, de acordo com a expressão popular, como Lord Brahma, o de mil-olhos, 'o corpo torna-se todo olhos' (*meyyu kannakuka*). Este é o elevado grau de consciência e prontidão, frequentemente comparado ao intuitivo, estado instintivo de um animal em seu ambiente natural onde ele está pronto a responder a qualquer estímulo daquele ambiente (ZARRILLI, 1998: 19).

Algumas artes marciais tradicionais buscam inspiração nos

movimentos de animais. Por exemplo, certos estilos de *wing chun* foram baseados na movimentação de certos animais e os estilos nomeados a partir destes animais: como o estilo louva-deus; o estilo macaco e o estilo/posturas de serpente, também as posturas chamadas com nomes de animais como a postura de leão do *kalarippayattu*. Contudo, a prática de uma arte marcial, qualquer que seja o aporte animista escolhido, não minimiza as especificidades culturais e sociais desta prática. São variáveis as maneiras que grupos sócio-culturais específicos percebem, descrevem e imitam os movimentos e as energias animais. Estas perspectivas são frequentemente fundamentadas em ideologias de manutenção de identidades de gênero específicas. Pode-se dizer que a percepção do corpo de um leão e a imitação da movimentação de um leão não estão desvinculadas de valores culturais implícitos sobre a ideia do "leão" associadas à identidade masculina.

Similarmente, as ideias sobre uma condição de neutralidade são contradições dentro da prática de artes marciais. Como pode ser observado nesta afirmação de Nichols:

> Com uma espada na mão, a pessoa é verdadeiramente muito como uma criança, vendo o ambiente com simplicidade e consciência desperta. Eu não conheço nenhuma outra experiência, fora do trabalho com a máscara, que constantemente me traga tão perto do 'estado neutro' de Jacques Lecoq, aquela condição de perfeita união entre economia, eficiência, unidade como o ambiente, e uma simples aceitação do momento como ele é (1993: 28).

A afirmação que um praticante com uma espada na mão aproxima-se de um estado de neutralidade, pode invisibilizar as associações ao universo do masculino e marcial, provocadas por esta imagem. Enquanto a reflexão de Nichols sobre o "estado neutro" compara duas práticas culturalmente diferentes, ambas têm ressonância com tradições militares, nas quais o corpo realiza movimentos utilitários: ou segurando uma espada ou atuando com a "máscara neutra". Uma atividade mistura-se à outra na descrição acima.

É importante notar que mesmo artes marciais asiáticas alienadas de seus contextos culturais e políticos de origem favorecem percepções e discursos que romantizam o treinamento, códigos e regras de combate. Nichols faz este comentário sobre o *kendô*:

> O kendô exige uma rendição do intrusivo intelecto e eu saúdo o renascimento do kendô de um eu instintivo e físico, tão importante para o ator e tão reprimido pelos hábitos da vida contemporânea. O kendô é um meio de viver intensamente; os breves momentos de dependência do corpo e da voz não-cognitiva como um meio de comunicação (1993: 107).

Mas, este "viver intensamente" é um estilo de vida dependente da sensação física e é um caminho particular de resgatar a ideia do "instintivo". O treinamento em artes marciais, como o *kendô*, constrói uma fisicalidade muito específica com ressonâncias do *bushi* (guerreiro feudal japonês). Levine, em seu experimento com a prática de *aikidô* com propósitos acadêmicos, pondera as ideologias conflitantes entre o contexto feudal onde floresceram as artes marciais japonesas e os ideais norte-americanos contemporâneos de educação. É interessante que suas considerações são especificamente dirigidas às formas de *budô* e não às formas de *bujutso* (LEVINE, 1991: 212). Ele aponta que há elementos presentes no *budô* japonês que não se encaixam ao discurso liberal. "Uma grande parte da prática de *budô* contemporâneo exibe características que podem ser descritas como de autoritarismo, anti-intelectualismo, particularismo, rigidez doutrinária, limitação de foco e controle excessivo" (LEVINE, 1991: 213).

Nesses processos de assimilação é essencial ter, como Levine, uma atitude informada e crítica em relação à prática que se pretende adotar. Se Levine questiona, ele também argumenta que é possível re-construir de forma inversa a prática do *budô*. É essa busca de re-construção que subverte que parece ser necessária quando propomos regimes de treinamento de guerreiros para corpos de atores e atrizes.

Referências bibliográficas

GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.** St Leornards, NSW: Allen & Unwin, 1994.

LENDRA, I Wayan. *Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process.* **Acting (Re)Considered: Theories and Practices.** Ed. Phillip B. Zarrilli. London: Routledge, 1995. 137-54.

LEVINE, Donald N. *Martial Arts as a Resource for Liberal Education: The Case of Aikido.* **The Body: Social Process and Cultural Theory.** Ed. Mike Featherstone, et al. London: Sage Publications, 1991. 209-24.

MIRANDA, Maria Brígida de. **Playful Training: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors.** Tese de Doutorado. *La Trobe University*, Austrália. (2003a). 366p.

________________ *Uma Estrutura Circular para o Treinamento Físico de Atores.* Revista **Urdimento** (UDESC), Florianópolis SC, v. 5, n. 5, p. 110-116, 2003b.

NICHOLS, Richard. *Asian Martial Arts as a 'Way' for Actors.* **Asian Martial Arts in Actor Training.** Ed. Phillip B. Zarrilli. Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993. 19-30.

________________ *Out of Silence... Action: Kendo and Iai-Do.* **Asian Martial Arts in Actor Training.** Ed. Phillip B. Zarrilli. Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993. 103-14.

RATTI, Oscar and WESTBROOK, Adele. **Secrets of the Samurai: A Survey of the Martial Arts of Feudal Japan.** Rutland, Vt.: Charles E. Tuttle Company, 1991.

TURNER, Craig. *Aikido: A Way of Coordinating Mind and Body.* **Asian Martial Arts in Actor Training.** Ed. Phillip B. Zarrilli.

Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993. 89-102.

STANISLAVSKI, Constantin. **An Actor Prepares.** Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood. London: Eyre Methuen, 1980.

SCOTT, A. C. (Adolphe Clarence). *Reflections on the Background of the Performing and Martial Arts of East Asia.* **Asian Martial Arts in Actor Training.** Ed. Phillip B. Zarrilli. Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993. 31-37.

______________ *Underneath the Stew Pot, There's the Flame...' T'ai Chi Ch'uan and the Asian/Experimental Theatre Program.* ***Asian Martial Arts in Actor Training.*** Ed. Phillip B. Zarrilli. Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993. 48-61.

ZARRILLI, Phillip B., ed. **Acting (Re)Considered: Theories and Practices.** London: Routledge, 1995.

______________, ed. ***A*sian Martial Arts in Actor Training.** Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993.

______________ *Introduction.* **Asian Martial Arts in Actor Training.** Ed. Phillip B. Zarrilli. Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993. 10-18.

______________ *On the Edge of a Breath, Looking: Disciplining the Actor's Bodymind through the Martial Arts in the Asian/Experimental Theatre Program."* **Acting (Re)Considered: Theories and Practices.** Ed. Phillip B. Zarrilli. London: Routledge, 1995. 177-96.

______________ *Three Bodies of Practice in a Traditional South Indian Martial Art."* ***Social Science and Medicine,*** 28.12 (1989): 1289-309.

______________ **When the Body Becomes All Eyes: Paradigms, Discourses and Practices of Power in Kalarippayattu, a South Indian Martial Art.** Oxford: Oxford University Press, 1998.

Interculturalidade e tradições centro-americanas: o drama maia *Rabinal Achí* (Guatemala) e o drama satírico *El Güegüense* (Nicarágua)

Dora Cerdas[1]
Tradução de Carolina Paganine

Ao abordar o passado colonial da América Latina, alguns estudos afirmam que as relações estabelecidas entre dominadores e dominados foram caracterizadas pelo conflito, principalmente porque pertenciam a lógicas discordantes. Apesar disso, essa relação não foi tão simplista, já que os grupos subjugados perpetraram, quando possível, uma série de mecanismos e estratégias que lhes permitiram alcançar seus interesses. Diante da imposição de novos processos sociais, os "dominados" não ficaram totalmente "desestruturados". Na maioria das vezes, eles ocultavam sua rejeição aos novos elementos ideológicos impostos, mantendo ou reelaborando os elementos mágico-religiosos de suas culturas autóctones e misturando-os à cultura imposta. A cosmovisão das sociedades nativas estava intimamente ligada ao sistema produtivo, prevalecendo um pensamento animista em que as crenças sustentavam que tanto os seres humanos quanto os animais e os fenômenos naturais eram dotados de espírito. Assim, as crenças estavam diretamente relacionadas à natureza e se materializavam em cerimônias e práticas religiosas que, para os espanhóis, não eram nada mais do que manifestações de bruxaria (CERDAS e RAMOS, 2006: 50-51).

---

[1] Dora Cerdas, diretora e docente da Escola de Teatro da Universidade Nacional da Costa Rica.

O sincretismo religioso possibilitou a incorporação de seus deuses, ídolos e astronomia ao mundo "estruturado" das crenças judaico-cristãs, que se misturaram aos seus ritos e imagens. Desta forma, não se pode falar da absorção das identidades autóctones, mas sim de uma constante reelaboração da identidade dos diversos grupos, que se sustentaram nesse entretempo ao se camuflarem em algumas ocasiões como uma maneira de se defender da supremacia europeia.

O estabelecimento dos missionários espanhóis na América Latina marcou a transformação de algumas manifestações primitivas, que podem ser consideradas teatrais, em espetáculos mestiços tanto na forma quanto no conteúdo. Assim, a chegada dos espanhóis não só modificou a estrutura econômica das populações indígenas, mas também afetou drasticamente seus costumes e manifestações culturais. O teatro se converteu no instrumento básico para criar uma forma de pensar diferente da cosmovisão indígena. As representações dos autos sacros se apoiavam basicamente na música, nos trajes, nos cantos, nas danças e pantomimas que facilitavam a comunicação entre o espetáculo e o público que, nos primeiros anos da dominação espanhola, não compreendia o castelhano. Do espetáculo da época pré-colombiana conservam-se dois tipos de manifestações: as danças, os *areitos* das Antilhas (canto e dança indígena) e os textos dramáticos, como por exemplo, o *Rabinal Achí*.

Hoje em dia, a globalização promove a passos galopantes os contatos e os intercâmbios entre práticas culturais diversas. Estas circunstâncias geram atritos e insatisfações que não são tão diferentes dos acontecimentos ocorridos alguns séculos atrás.

De acordo com García Canclini, a fronteira intercultural remete à confrontação e ao entrelaçamento, ou seja, quando os grupos iniciam relações e intercâmbios (2004: 15). Além disso, a análise intercultural não pode se abstrair das relações de poder. Ora, dentro do contexto analisado, não é possível evitar a sobreposição de uma cultura sobre as outras em lugares onde existiam dois tipos de sociedade, com crenças e formas de vida diferentes, com percepções de mundo antagônicas. Há a percepção dos nativos em que a natureza desempenhava um papel primordial, regendo suas vidas, e há outra percepção, a do homem espanhol, com uma visão utilitária e mercantil (CERDAS e RAMOS, 2006: 12). Mas, ao mesmo tempo em que o processo de dominação avança, elementos de ambas as culturas vão se integrando e se assimilando.

Ao nos relacionarmos uns com os outros, portanto, aprendemos a ser interculturais. Por isso, não podemos afirmar que existe uma identidade latino-americana, mas sim múltiplas identidades étnicas, nacionais, de gênero, entre outras, que coexistem dentro deste espaço.[2]

Deste modo, é impossível não falarmos sobre interculturalidade na América Latina. Uma América Latina onde a medicina tradicional e as práticas artesanais coexistem com as ciências e onde os saberes vernáculos continuam presentes no cotidiano de nossos povos. Atualmente, na América Central, as semelhanças entre os países que a compõem são maiores do que suas diferenças.[3]

Assim, ao analisarmos as poéticas teatrais que sobreviveram ao tempo e que hoje possuem uma grande vigência na América Central, duas delas se destacam: *El Güegüense* ou *Macho Ratón* e o *Rabinal Achí*. Na região que atualmente chamamos de América Central, detecta-se a presença de expressões dramáticas pré-colombianas de caráter mágico-religioso que incorporavam as suas montagens a música, as danças e as pantomimas. A dança ritual alcança seu ponto máximo de complexidade com a dança dramática do *Rabinal Achí*, que dá origem a um conflito dramático bastante diferente da tradição ocidental. O desenrolar das ações representadas se passa entre os séculos XII e XV, durante a disputa pelo território de Zamaneb entre os indígenas quichés de Gumarcaah e de Rabinal (ZAVALA e ARAYA, 2008: 119).

---

[2] Os recursos patrimoniais que as unem são as línguas (somente as indígenas somam em torno de quatrocentas), as tradições orais, as culturas populares, as memórias históricas e também sistemas educativos, indústrias culturais e meios de comunicação.

[3] Apesar disso, se analisarmos a presença do componente indígena, observamos que há uma proporção maior na Guatemala e menor na Costa Rica.

RABINAL ACHÍ

A dança dramática conhecida como *Rabinal Achí* é considerada uma das obras mais relevantes da literatura mesoamericana. Tanto sua estrutura dramática quanto seu conteúdo temático sobreviveram sem alterações com o passar do tempo.

> O Rabinal Achí é mais que teatro, dança, música ou poesia; é uma síntese de todas essas artes em luta contra o desaparecimento da cultura maia. Se, na Europa, Shakespeare e Molière escreviam, na América Central um povo maia cantava uma antiga história de autoria anônima. [4]

A obra dramatiza o rompimento da aliança entre os povos K'iche' e os Rabinaleb. Constitui-se de uma dança teatral que representa a captura e o julgamento de um guerreiro rebelde, sua posterior condenação e a aceitação de sua morte (GUILLÉN, 2007: 3). O título significa "Dança do Tun", isto é, dança do tambor; hoje, seu libreto é uma referência essencial para a definição da identidade histórica e geográfica dos "herdeiros daqueles que o compuseram, protegeram e transmitiram de geração em geração" (BRETON, 1999: 9). A representação do *Rabinal* combina a dança e o teatro, recorrendo ao uso de máscaras e de música.[5]

---

[4] La Nación, Suplemento Áncora, San José, Costa Rica, 28 de outubro, 2007.

[5] Por causa tanto da sua forma quanto do seu conteúdo, esta "dança do tun" se aparenta com uma família mais ampla de danças guerreiras, rituais "gladiatórios" ou encenações sacrificiais que estão desaparecidas atualmente. As danças de origem pré-hispânica tinham um lugar preponderante nas cerimônias indígenas nos primórdios da época colonial. A tradição oral e escrita é representada por um grupo de personagens que aparece em um cenário representando aldeias Maias, especialmente Kajyub', a capital regional dos Rabinaleb' no século XIV. A narrativa se divide em quatro atos e aborda o conflito entre duas entidades políticas importantes na região, os Rabinaleb' e os K'iche' (Breton, 1999: 15).

Segundo Breton (1999: 9), o texto *Rabinal Achí* (O homem de Rabinal) possui uma antiguidade de pelo menos quinhentos anos. É considerado um objeto sagrado aos olhos da comunidade maia de San Pablo Rabinal, localizada no planalto guatemalteco. Atualmente, os indígenas consideram o Rabinal Achí como um rei do mar, o que está relacionado aos dias de Xipe Tótec, deus da dança mexicana do tun e Senhor do Litoral dos zapotecas (ZAVALA e ARAIA, 2008: 124).

Acredita-se que foi em 1862 que o abade Charles Étienne Brasseur de Bourbourg descobriu o texto e o traduziu para o francês, a partir do qual foram feitas traduções para vários idiomas, como o espanhol, o inglês, o alemão e o servo-croata (BRETON, 1999: 14). Em 25 de novembro de 2005 foi declarado *Patrimônio Cultural Intangível da Humanidade* pela UNESCO.

Em certos momentos, durante o período colonial, as danças de tun foram proibidas pelas autoridades eclesiásticas e civis, mas, apesar dessa proibição, os padres as autorizavam às escondidas. A exclusão dessas manifestações das comunidades indígenas obedecia ao interesse dos sacerdotes em impor as celebrações cristãs. Como observa Guillén (2007), a história foi transmitida clandestinamente de forma oral através dos séculos e sua ocultação se deve ao fato de que o *Rabinal Achí* era um testemunho da identidade de seu povo, em especial quando nas primeiras décadas do século XVII as autoridades espanholas censuraram todas as manifestações que continham elementos pré-hispânicos.

Como foi mencionado anteriormente, o *Rabinal* é um texto de grande valor histórico, já que é notório o cuidado dos narradores em fazer referência a acontecimentos da época, a fim de validar seus direitos sobre suas posses territoriais frente às arbitrariedades cometidas pelas autoridades coloniais e defender seus costumes ancestrais.

Quanto ao argumento, de acordo com Breton, o *Rabinal Achí* relata o desenvolvimento de um processo aberto contra um guerreiro K'che' que, uma vez capturado, comparece ante a corte real de Rabinal. Por meio da narração das múltiplas acusações que pesam contra ele, o relato nos leva para dentro dos labirintos de um passado obscuro, ao mesmo tempo em que nos conduz pelos caminhos de uma terra disputada pelos dois protagonistas, isto é, os *rabinaleb* e os *k'ché* (1999: 10). Desta maneira, esse ballet-drama narra as constantes guerras por território e rotas comerciais entre aqueles povos de origem maia. Desenvolve-se de maneira linear, combinando diálogos, música e dança. Seus personagens principais pertencem à classe dos nobres e dos guerreiros, fato evidenciado tanto pelo estrato social do protagonista como pelo conflito territorial de fundo que se sobrepõe à divisão entre quichés e rabinalenses (ZAVALA e ARAYA, 2008: 129).

É durante os feriados de San Pablo Rabinal, celebrados nos dias 20 a 25 de janeiro, que se executa a dança dramática *Rabinal Achí*, uma comemoração a cargo da Confraria de São Pedro e São Paulo.[6] Acredita-se que a adaptação para dentro dessa festa ocorreu para que a representação indígena se mantivesse mesmo durante o período em que fora proibida, acarretando num sincretismo entre as manifestações rituais maias e cristãs.[7]

A montagem da obra requer uma larga preparação e a participação de muitos membros da comunidade, em especial do Dono ou do Encarregado da Dança, que dá o apoio econômico, e do advogado e do sacerdote-rezador, um intermediário entre o mundo sobrenatural e o mundo terreno. Este personagem faz orações católicas e realiza ritos indígenas para pedir permissão aos espíritos e iniciar a preparação da atividade (ZAVALA e ARAYA, 2008: 162). Todos esses ritos são de grande valor simbólico, produzindo uma relação dialética entre seus ancestrais, seus deuses e seu cotidiano.[8]

Para alguns investigadores, essa dança dramática apresenta características folclóricas e históricas, embora outros a identifiquem com uma obra ritual, relacionada às deidades da água e da fertilidade. O que é necessário observar é que esse drama não pode ser representado seguindo as convenções tradicionais do teatro ocidental, devido aos seus diálogos longos e à falta de coordenação e equilíbrio entre a ação, o tempo e a palavra dramática (ZAVALA e ARAYA, 2008: 125).

EL GÜEGÜENSE

> *O sol rompe as nuvens, se mostra e volta ao esconderijo, arrependido ou assustado com o tanto que as pessoas brilham aqui embaixo, pois a terra está incendiada de alegria: dança conversada, teatro bailado, sainete bailete musicalero e respondão: nas margens das palavras, o Güegüense desata a festa.*
>
> *Os personagens, mascarados, falam uma língua nova, nem náhuatl nem castelhano, língua mestiça que se desenvolveu na Nicarágua. Um índio velhinho, enrolador e desbocado, ocupa o centro da obra. É o Güegüense ou Machó-Ratón, um trapaceador de proibições, que nunca diz o que fala e nem escuta o que ouve e, assim, consegue evitar ser esmagado pelos poderosos: o que o malandro não ganha, empata; o que não empata, complica.*
>
> Eduardo Galeano

El Güegüense, considerado uma comédia bailete de origem colonial, começou a ser interpretado nas ruas da cidade colonial de Diriamba, Nicarágua, no século XVII.[9] Esta obra, em que elementos hispânicos e indígenas se misturam, possui um grande valor cultural, pois o enredo se baseia na recusa à dominação espanhola e sua encenação se realiza de forma burlesca e criativa. Faz parte do teatro mesoamericano, que é estruturado por meio de danças com diálogos, representadas em espaços abertos, com participação comunitária e geralmente fazendo uso de máscaras, adereços vistosos, representação de animais, pantomimas e cantos (Zavala e Araya, 2008: 174).

---

[6] Na sua cosmovisão, os maias de Rabinal consideram San Pablo [São Paulo] como irmão do santo da região, São Pedro Apóstolo. Essa ligação é tão estreita que até a década de cinquenta do século XX se permitia que São Paulo saísse do bairro de São Pedro Apóstolo. Atualmente, permite-se que o padroeiro mude de região a cada ano (VAN AKKERREN, 2000: 5).

[7] Dizem que a data de representação do *Rabinal Achí* correspondia a um dia dedicado dentro do calendário Maia à apresentação de oferendas ao Deus Tohil, o qual fora instaurado como divindade pela família dos Toj; as referências atuais localizam sua representação por volta da celebração cristã de São Paulo.

[8] Como se acredita que os espíritos dos antepassados assistem à encenação, os participantes devem fazer abstinência sexual durante a preparação e a dança. Oito dias depois da festa, há uma cena dançante para os participantes na casa do dono da Dança. Este será o depositário do texto "original" (ZAVALA e ARAYA, 2006: 162).

É encenado todos os anos entre os dias 17 a 27 de janeiro, nas festas do padroeiro São Sebastião. Acabou se transformando em um símbolo de identidade dos nicaraguenses, em especial por causa do seu conteúdo crítico. Foi declarado *Patrimônio Vivo, Oral e Intangível da Humanidade* pela UNESCO em 2005. O título provém do nome do personagem principal, o Güegüense, do *náhuatl huehue,* que significa velho, sábio.

A obra possui 14 personagens. Três são mestiços, o Güegüense, seus filhos Dom Forsico e Dom Ambrosio; quatro autoridades espanholas: o Governador Tastuanes, o Capitão Alguacil Mayor, o Escrivão Real e o Secretário Real; três mulheres: Dona Suche Malinche e suas damas de companhia; e quatro "machos" (animais de carga): o Macho-moto, o Macho-viejo, o Macho-mohino e o Macho-guajaqueño (conhecido também como Macho-boaqueño). Trata da história de um muladeiro mestiço ou indígena com dois filhos em idade de casar e que viaja com sua mercadoria pelo México e pela América Central. Em certo momento, é condenado pelas autoridades indígenas coloniais a mostrar sua riqueza, para que consigam tomá-la ou para que pague os impostos. O velho resiste por meio de artimanhas, ao mesmo tempo em que se diverte lançando ofensas denunciativas àqueles que representam os poderes coloniais. Assim, acaba mostrando a corrupção das leis e a miséria dos indigentes. O casamento entre um dos filhos do velho e a filha do governador Tastuanes, quando se comprova a riqueza do muladeiro, encerra o espetáculo com celebrações, brindes farsescos e um convite à festa comunitária (ZAVALA e ARAYA, 2008: 188).

Ainda que hoje em dia essas danças também façam parte do repertório de diversos balés folclóricos profissionais e que a obra completa seja ocasionalmente interpretada de forma profissional ou amadora em teatros e colégios por toda Nicarágua, é durante as festas diriambinas que se pode observar *El Güegüense* e suas danças interpretados por seus herdeiros naturais: os habitantes da comunidade de Diriamba.

Falada em espanhol-náhuat, esta obra possui uma essência mestiço-indígena e espanhola. O protagonista é um perfeito exemplar da maneira de ser do nicaraguense. Na época, seu conteúdo refletia uma forma de protesto contra a realidade colonial e, atualmente, continua a ser um protesto contra as injustiças sociais e a corrupção.

Segundo Zavala e Araya (2008), em *El Güegüense* há vários elementos pré-hispânicos, a saber: encenação nos adros das igrejas e nas ruas, repetição de diálogos completos, elemento característico da literatura pré-colombiana. Aqui há uma semelhança com o *Rabinal* e, ao mesmo tempo, uma diferença.

No *Rabinal*, a repetição significa a sacralidade da palavra dos interlocutores e correspondia a uma fórmula de tratamento entre os nobres, enquanto que no *Güegüense* é um recurso para representar a falsa surdez. Outras características pré-hispânicas são: um protagonista velho que é astuto, trapaceador, divertido e brincalhão – um personagem comum no teatro náhuatl; o recurso da surdez para provocar equívocos; personagens femininos que não falam; o uso de máscaras; a personificação de animais; entre outros (2008: 182-187).

---

[9] O povo de Diriamba, atual província de Carazo, demonstrou sua firme recusa e sua rebeldia contra o domínio espanhol praticamente desde a chegada dos primeiros conquistadores. Em 1522, quando o capitão Fernández Dávila chegou a essa região, ele se encontrou com a tribo local encabeçada pelo cacique Diriangén. Os nativos receberam os espanhóis amavelmente e escutaram suas demandas, que incluíam a sujeição à autoridade da colônia espanhola e a conversão ao cristianismo. Solicitaram aos espanhóis um tempo para refletirem e, ao voltarem, arremeteram contra o invasor. *In*: *El Güegüense o Macho Ratón*. http://www.vianica.com/sp/go/specials/21-el-gueguense-macho-raton.html, consultada em 25 de julho de 2008.

Um aspecto importante para resgatar é o uso do espanhol intercalado com expressões em um *náhuatl* regional, já que é uma peça representativa da mestiçagem cultural. Além disso, nela se fundem o teatro, a dança e a música. Seu conteúdo tem um caráter de denúncia social, utilizando-se de palavras de contestação, mostrando desrespeito à autoridade e denunciando o servilismo. Alguns estudiosos a consideram uma peça clássica do teatro latino-americano.[10]

Assim como no *Rabinal Achí*, o figurino utilizado é um atrativo. Somente os personagens masculinos usam máscaras pintadas, as quais têm bigodes e cabelos loiros ou castanhos; os mestiços usam máscaras com bigodes escuros, chapéus de palha e seus trajes são menos pomposos do que dos personagens espanhóis. A indumentária das mulheres é composta por vestidos largos e acessórios como brincos e colares.

O grupo social produtor da obra, ou representado nela, está em conflito tanto com a autoridade indígena quanto com a espanhola, mas esta última chega a ele mediada pela primeira; o grupo social produtor sabe que será útil uma aliança com a autoridade (tanto indígena quanto espanhola) e o texto acaba com um pacto intermediado e escorregadio.

Essas poéticas teatrais fazem parte da expressão cultural dos povos centro-americanos que souberam resgatar e perpetuar o conteúdo e seu legado. No caso do *Rabinal*, embora tenha

---

[10] A obra representa uma fusão da cultura espanhola e indígena em que estão presentes o teatro, a dança e a música, além de ser considerada uma das expressões literárias mais significativas da época colonial na América Latina. Era encenada como teatro de rua e foi transmitida de forma oral. Foi somente na década de quarenta do século XX que seus solilóquios foram compilados em livro e em 1950 sua música foi gravada pela primeira vez. *In*: "Declaración del Güegüense como Patrimônio Histórico Cultural de la Nación." La Gaceta: diario oficial. (Manágua, Nicarágua), 1° de março de 2006. http://legislacion.asamblea.gob.ni/Normaweb.nsf/ ($All)/ A0CD5827445F3A1A0625712B006468C2?Open Document, consultada em 25 de julho de 2008.

surgido na época pré-hispânica, para sobreviver ao tempo adotou alguns elementos da cultura ocidental, um exemplo foi o figurino, e se perpetuou até nossos dias através de sua incorporação à festividade cristã dedicada a São Paulo. *El Güegüense*, também encenado nas festas em honra ao santo padroeiro de Diriamba, São Sebastião, faz parte do teatro colonial pagão e astuto. Sua dramaturgia revela a exploração e a corrupção sofridas pelos indígenas nas mãos das autoridades espanholas e, ao mesmo tempo, evidencia a farsa e a engenhosidade na abordagem das diversas situações apresentadas no argumento.

Neste sentido, podemos assegurar que essas duas encenações correspondem a momentos históricos diferentes, mas ambos limitados por um processo de dominação externa que imprimiu, através do tempo, singularidades que se entrelaçam e sobrevivem até os dias de hoje. É impossível negar que o contato dos europeus com as civilizações nativas do que hoje chamamos América foi violento e desumano, resultando na sobreposição de uma visão de mundo diametralmente oposta a dos nativos. Mas essa imposição gerou, ao mesmo tempo, os mecanismos necessários para que sua história, sua cosmogonia e sua identidade sobrevivessem à hecatombe produzida pelo invasor. Com isso, não negamos em nenhum momento os conflitos interculturais que aconteceram na área em estudo e que tinham suas semelhanças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente, nos países da América Central, alguns "brancos" negam qualquer nível de parentesco com os indígenas, mas comem *tamales* e *tortillas*, pratos herdados dos nossos antepassados. O que foi apontado anteriormente é apenas um exemplo que evidencia a mistura de costumes, tradições e crenças que conformam o ser centro-americano.

Quanto às manifestações culturais, os trajes utilizados nesses espetáculos são o resultado da mestiçagem intercultural, assim como a música, as danças e o uso das máscaras. No caso do *Rabinal Achí*, o personagem principal apresenta características do povo maia: a representação da autoridade suprema, o respeito aos antepassados e ao conhecimento fornecido por eles, a beligerância do povo e o senso de justiça. É uma obra de grande plasticidade, documento vivo da história dos maias. Neste sentido, *El Güegüense* retoma a reação de um povo ao sistema colonial que lhes foi imposto. Por causa da sua pertinência atual, coincidindo com Zabala e Araya (2008), ambos os textos obedecem à síntese colonial.

Estas poéticas teatrais foram declaradas pela UNESCO *Patrimônio Intangível da Humanidade* por serem expressões populares, de tradição oral, que reúnem música, dança, rituais e crenças de dois povos essenciais na formação da identidade e da cultura da América Central. Estes textos dramáticos são verdadeiros testemunhos históricos que foram preservados no tempo e que, em cada encenação, reafirmam seus valores simbólicos e linguísticos, que questionam, como no caso do *Güegüense*, o sistema colonial espanhol.

Sua sobrevivência pode ser atribuída à tradição oral e por estarem incluídos nas celebrações cristãs. Essa trama de visões de mundo se converte num testemunho fiel da essência daqueles que somos os povos latino-americanos. A falta de respeito pelas diferenças foi uma característica do período colonial. Apesar disso, não se pôde evitar a convivência intercultural que se foi desenvolvendo e que deu origem a "processos de hibridismo", ao mesmo tempo em que as identidades não podem ser pensadas como puras ou autênticas, o que leva a processos interculturais. Assim, as diferenças tendem a se articularem.

Referências bibliográficas

BRETON, A.. **Rabinal Achí. Un drama dinástico maya del siglo XV.** México-Guatemala: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.

CERDAS, D. & RAMOS, A.. **Ecos de mi Sangre.** Heredia, Costa Rica: EUNA, 2006.

GARCÍA CANCLINI, N.. **Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización.** México: Grijalbo, 1995.

________________. **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires: PAIDOS, 2001.

________________. **Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad.** Barcelona: Editorial Gedisa, S.A, 2004.

GUILLÉN, M.. *Rabinal Achí: Patrimonio Intangible de la humanidad,* **Conferencia inaugural ciclo electivo 2007 Escuela de Arte Escénico Heredia**, Costa Rica, ps. 10, febrero 2007.

VAN AKKEREN, Ruud. *El baile-drama Rabinal Achí: sus custodios y linajes de poder.* **Mesoamérica**, *Año 21, número 40,* ps. 1-41, 2000

ZAVALA, M. e ARAYA, S.. **Literaturas indígenas de Centroamérica**, Heredia, Costa Rica: EUNA, 2008.

Por uma (est)ética fronteiriça: o diálogo oriente-ocidente na dança-teatro e na educação somática

Ciane Fernandes[1]

Em 2007, orientei um aluno de Direção Teatral em sua peça de formatura, segundo a estética da dança-teatro. Além de ser da primeira turma de formandos do Módulo de Direção Teatral após a reforma curricular dos últimos anos, Fábio Nieto optou por uma estética diferente do que poderíamos chamar de teatro, mas que exatamente por isso é necessária nesse ambiente. Como nos lembra o inovador coreógrafo Jean-Claude Gallotta (in KERKHOVEN, 1991: 68):

> Só mais tarde eu percebi como esta instância – o fato de referir a mim mesmo com convicção como coreógrafo – era realmente importante. Considere Kandinsky e suas formas abstratas. Se ele tivesse se chamado de artista gráfico, ninguém teria se importado. Chamando-se de pintor, ele provocou e preveniu o mundo da pintura de uma tranquilidade adormecida. A escolha tirou-me da dúvida. Eu simplesmente disse a mim mesmo que a dança poderia ter novas regras.

Muito já foi criado, (cor)rompido e re-criado no teatro: Teatro do Absurdo, Teatro de Imagens, Teatro Pós-Dramático,

---

[1] Ciane Fernandes é professora doutora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pesquisadora associada do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, New York.

Teatro Físico e, por que não, Teatro-Dança. Felizmente, não estamos nem mesmo próximos do fim, apesar das previsões colonizadoras ditadas por teóricos fatalistas, sob emblemas como "declinismo", "finismo", etc. (HUNTINGTON 1989). Desde o texto *O Final da História?*, de Francis Fukuyama (1989), autores têm previsto o fim de quase tudo, desde a ciência à natureza, da negritude (Debra Dickerson) à era do petróleo (David Goodstein), do trabalho, da ideologia e até mesmo do alfabeto. Mas como também profetizou Michele Serra (2004), só acaba aquilo que é estéril, como o narcisismo da cultura do excesso, e como o medo do "mal necessário":

> Quando os europeus falam em integração, geralmente estão se referindo a nações e não a imigrantes, a entidades políticas e não a indivíduos. [...] A Europa está implodindo. Com sua população envelhecida e o declínio na taxa de natalidade, os países da UE têm tido de olhar além de suas fronteiras para construir uma força de trabalho grande o bastante para sustentar o crescimento econômico de longo prazo. [...] A maioria dos europeus ... não consegue captar a ideia de assimilação, processo pelo qual "eles" se transformam em "nós". [...] O futuro exige que os cidadãos da União Europeia admitam que não só sua organização política, como também sua própria identidade, são uma "obra em andamento" (RODRIGUEZ, 2004).

Sem uma identidade definida, o gênero *tanztheater* já tem um século de vida, e continua se transformando exatamente devido a esta assimilação – imigrantes em companhias europeias e reinterpretações radicais por coreógrafos e diretores de localidades diversas, inclusive o Brasil. Aqui, o termo vem sendo traduzido para teatro-dança por alguns e dança-teatro por outros. Neste caso, a ordem dos tratores altera o viaduto. Inclusive porque dança-teatro é exatamente o viaduto. Apesar de dificultar seu enquadramento no teatro – e consequentemente transformá-lo mais –, a opção dança-teatro enfatiza a dança, aquela que é

relegada a segundo plano quando se trata de academia, produção escrita e, consequentemente, reconhecimento e apoio. Dança-teatro redistribui as forças de poder entre estes dois âmbitos que alguns ainda opõem, e insiste naquela política de assimilação e transformação identitária.

No caso de Fábio Nieto, foi difícil compor a banca, já que poucos são os especialistas em fronteiras, ou seja, em não-especialidades. E foi difícil mesmo orientar, já que a regra é um professor do Departamento de Direção orientar um formando de direção. Se um professor do Departamento de Fundamentos do Teatro orienta um formando de direção numa obra "final", isto mistura as categorias e tem implicações estéticas bem específicas: 1) ênfase no trabalho corporal (o fundamento teatral – corpo/voz - é a cena); 2) ênfase no papel do ator-dançarino como criador e do diretor como facilitador e coreógrafo/editor de cenas interartísticas (movimento, texto, figurino, maquiagem, música, imagens multimídia, etc.); 3) ênfase no processo (obra como necessariamente inacabada; íntima relação entre cena e vida; performance).

A obra em processo de Fábio Nieto, intitulada *Enfim*, foi criada a partir de cenas apresentadas pelos dançarinos-atores com estímulos do diretor durante os ensaios semanais, e pouco a pouco montada em uma obra em processo, apresentada em um ensaio aberto em dezembro de 2008. Como orientadora, deveria permanecer fora do processo criativo, mas essa fronteira também foi atravessada várias vezes. Em um dos ensaios, Fábio pediu que criássemos uma cena individual a partir do que chamou "pequenos prazeres" – coisas ou hábitos que nos satisfaziam. Esta instrução aberta poderia gerar qualquer forma de expressão, sem restrições. Inicialmente, tentei resistir, mas pouco a pouco fui me movendo e acabei criando uma cena composta de vários movimentos abstratos e alguns mais cotidianos, de aproximadamente três minutos. Fábio gostou muito, e a incluiu em uma cena da peça. Nesta, cada participante fazia sua própria variação da cena, após aprender minha versão (mesmo princípio da assimilação e transformação).

Antes desta fase de trocar e transformar movimentos, no entanto, mostrávamos cada improvisação para o grupo, e trocávamos impressões. No caso da minha cena de "pequenos prazeres", aconteceu algo curioso. Após minha apresentação, os comentários diziam respeito a um "encontro com o divino", "espiritualidade", "paz profunda com o *self*", "momento de iluminação", entre outros. Não pude conter o riso ao confessar minha fonte de inspiração: doces de tradições diversas, desde papos de anjo a doces sicilianos e napolitanos, passando por guloseimas turcas e árabes, e até mesmo um passeio por docerias internacionais.

De fato, esta associação entre prazer e espiritualidade – que parece tão bizarra na tradição judaico-cristã – pode ser muito natural e mesmo condição *sine qua non* em outras culturas, como a tibetana:

> A função do Tantra é transformar todos os prazeres na experiência transcendental da profunda consciência penetrante. No lugar de propor uma negação dos prazeres mundanos, tal como fazem muitas tradições, o Tantra enfatiza que é muito mais eficiente que os seres humanos desfrutem de sua existência, transformando a energia do prazer num caminho rápido e poderoso rumo a realização e a iluminação (YESHE, 2007: 37).

A associação entre corpo e espírito inspirada no oriente pode ser vista no trabalho de vários diretores de teatro, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Richard Schechner, Eugenio Barba e Peter Brook. A diferença fundamental entre estes diretores e os precedentes é justamente a de fundamentar o teatro no corpo e no ritual, ao invés de no texto. Segundo Erika Fischer-Lichte (1998), o teatro europeu até o final do século XVIII era definido por seu impacto, não por sua mensagem; acreditava-se em forças invisíveis entre o cosmos e os seres humanos, e isto permaneceu, por exemplo, na *Gesamtkunstwerk* (Obra de Arte Total) de Richard Wagner e na arte da performance ao longo do século XX. Estes dois gêneros, não por coincidência, cruzaram caminhos com a menos afamada dança-teatro. Assim, acrescento naquela lista o pioneiro Rudolf Laban, fundador dos princípios norteadores da dança-teatro e professor de vários dançarinos-atores daquelas performances (MELZER, 1994: 100).

É através do diálogo intercultural que esses diretores mudaram e têm mudado o foco do teatro para bases (meta)físicas. Artaud (1984) formulou seu Teatro da Crueldade a partir de uma apresentação do teatro balinês. Sua "metafísica ativa" baseava-se em exercícios respiratórios de inspiração oriental, para treinar a "musculatura afetiva". Inspirado na estética do teatro indiano detalhadamente descrita no Tratado das Artes Cênicas Indianas (*Natyashastra*, 2000 a.C.), Grotowski (1987) criou o termo "ator sagrado" para descrever aquele que, através de exercícios físicos específicos – muitos dos quais baseados na *yoga* e no *kathakali* –, é capaz de revelar sua interioridade ao público num estado de consciência transcendental, dissolvendo a dicotomia corpo-mente. Influenciado pelo *natyashastra* e pelos escritos de Zeami sobre o teatro *nô*, Schechner (1988) criou as bases para os Estudos da Performance, diluindo a separação entre as artes e entre estas e o cotidiano.

Aluno de Grotowski, Barba (1995) combina teorias e práticas de diferentes culturas – como a dança clássica indiana *odissi* e a mímica corporal dramática de Etienne Decroux – para criar um corpo extra-cotidiano dilatado, que transforma a técnica em uma dimensão social e espiritual. Enquanto Grotowski transformou o teatro em um ritual, Brook (1972) transforma rituais em um teatro total ou transcendental, que estimula a percepção do "invisível-feito-visível". A partir da observação e experiência corporal de culturas e contextos diversos – entre elas as artes marciais, as danças circulares dos Dervishes e o trabalho em fábricas inglesas – Laban (1976) desenhou um sistema baseado em princípios dinâmicos do movimento que conectam o dançarino com sua interioridade (*effort* ou atitude interna com relação ao **fluxo – subliminar aos demais** -- peso, tempo e foco), com o grupo (especialmente na dança-coral), e com o espaço dinâmico, em uma estreita relação entre micro e macrocosmo. Concentrando seus estudos no movimento corporal, ao invés de em dança ou teatro, Laban criou uma linguagem de ampla aplicação – educativa, terapêutica, artística, antropológica, etc. – que atravessa fronteiras em todos os níveis.

Esta assimilação cultural não é um privilégio ocidental. Também no oriente, muito além da colonização de estéticas ocidentais centradas no texto e no tecnicismo (a exemplo da dança moderna norte-americana), tendências ocidentais polissêmicas como a dança-teatro vêm dialogando com tradições locais em novas formas cênicas. Na Coreia, por exemplo, desde os anos oitenta, renomados coreógrafos e diretores, como Kook Soo Hoo, Lee Youn Taek, Jin Chaek Sohn e Kim Ara, vêm usando técnicas tradicionais de corpo e voz, formas rituais shamanísticas e dramáticas (como por exemplo, o *Pansori*) associadas a dramas ocidentais (como por exemplo, *Hamlet*), para criar espetáculos de grande impacto sensorial, que os críticos têm comparado aos de Pina Bausch e Christoph Marthaler. Não se trata de transpor a estrutura do ritual para o palco, mas de perpetuar um "conceito de vida possível através do Zen, dos ensinamentos de Buddha ou do shamanismo. É uma questão de expandir a realidade integrando a comunicação com os mortos, com as forças da natureza, na prática cênica. As fronteiras entre o imaginário e o material vão por um rumo distinto do racionalismo ocidental" (ODENTHAL, 1998: 99).

A influência oriental nos diretores ocidentais, de Artaud a Laban e Barba, está em abordagens corporais que estimulam estados de consciência além do intelecto e das emoções – denominados de Estados Alterados de Consciência (Arnold Ludwig *in* MEYER-DINKGRAEFE, 1996: 66) – fundamentados na interiorização do ator-dançarino. Como Serra (2004), Kandinsky (1910) também havia previsto o fim, mas daquele gênero de arte voltado para o exterior, quer seja para o

materialismo, quer seja para a aparência do "primitivo" ou do exótico e atraente "outro". Para ele, o germe da arte do futuro estaria no interior do ser humano, além das emoções já conhecidas (medo, tristeza, alegria, etc.), despertando sentimentos ou vibrações ainda sem nome.

Como na conexão corpo-espírito dos meus "pequenos prazeres", não se trata mais de "arte pela arte" (criticada por Kandinsky já em 1910), nem de arte com conteúdo, como supostamente seria a arte religiosa. A experiência intercultural transformadora exige bem mais que isso:

> Aprender a rezar em uma língua estrangeira, por exemplo, não é em si o modo de realizar o potencial humano mais elevado; não há nada de valor transcendental a se ganhar quando se substitui um conjunto de convenções culturais por outro. [...] O que o Tantra tem a nos ensinar é um modo de nos libertarmos de todo condicionamento que limita a compreensão de quem somos e do que podemos vir a ser" (YESHE 2007, 34-5).

Este também é o objetivo da Educação Somática, que inclui técnicas criadas por pioneiros da dança-teatro e seus discípulos. A Educação Somática abrange uma série de abordagens corporais que enfocam o *soma* ("corpo vivo" em grego) – a pessoa como um todo complexo e integrado, desde o domínio sensorial, cognitivo e motor, ao afetivo e espiritual. A "repadronização" proposta neste campo busca não a total "despadronização", mas um processo contínuo de desconstrução e reestruturação físico-psíquica, adaptando-se a um mundo em constante mudança a partir de conexões internas simultaneamente sólidas e flexíveis. Neste sentido, é importante diferenciar "condicionamento" de "padrão", bem como "padrão de defesa" de "padrão de aprendizagem". A repadronização busca um descondicionamento contínuo dos padrões fixos (ou "de defesa") que limitam nossa percepção de nós mesmos e do meio, bem como nossa interação com/neste. No entanto, *não* busca a despadronização completa, uma vez que existem padrões *dinâmicos* ou de crescimento (ou "de aprendizagem") que (des e re)organizam o corpo e nos preparam para aquela percepção de si e interação transformadora com o outro.

Neste desafio somático, esboçam-se estéticas igualmente (meta)físicas. Segundo Jochen Schmidt (2000: 8), a dança-teatro não possui um estilo definido, mas apresenta "um interesse pelo ser humano e suas motivações mais íntimas do que pelo movimento puro", além de uma "dramaturgia de contrastes". Parece ser exatamente na assimilação das diferenças contrastantes, num embaçado território fronteiriço – entre eu e outro, interno e externo, dança e teatro, corpo e espírito, oriente e ocidente, tradição e inovação, disciplina e espontaneidade –, que transita a possibilidade transcendente do ator-dançarino contemporâneo. Como nos esclarece Homi K. Bhabha (2005: 298, 301):

> O que deve ser mapeado como um novo espaço internacional de realidades históricas descontínuas é, na verdade, o problema de significar as passagens intersticiais e os processos de diferença cultural que estão inscritos no "entre-lugar", na dissolução temporal que tece o texto "global". É, ironicamente, o momento, ou mesmo o movimento, desintegrador, da enunciação – aquela disjunção repentina do presente – que torna possível a expressão do alcance global da cultura. E, paradoxalmente, é apenas através de uma estrutura de cisão e deslocamento [do eu] [...] que a arquitetura do novo sujeito histórico emerge nos próprios limites da representação [...].
>
> O que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente, *contingencialmente*, se abrindo, retraçando as fronteiras, expondo os limites de qualquer alegação de um signo singular ou autônomo de diferença – seja ele classe, gênero ou raça. Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um "futuro" em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se [...] de um futuro intersticial, que emerge no entre-meio entre as exigências do passado e as necessidades do presente.

É neste território em trânsito que re-definem-se prioridades (est)éticas. Em uma entrevista a Kurt Jooss (discípulo de Laban) e sua aluna Pina Bausch, o repórter perguntou à coreógrafa o que havia aprendido do mestre. Após estes se olharem longamente, responderam em comum acordo: "uma certa honestidade" (AKERMAN, 1986), numa atitude talvez bem próxima da já citada "interiorização".

Apesar de parecer tecnicamente vago, tal ênfase artística na "honestidade" não significa uma desvalorização da forma, muito pelo contrário. Por isso, tenho usado o termo "(meta)físico", da mesma maneira que optei pela dança-teatro e não pelo teatro-dança. O invível está no visível, e a transcendência espiritual, na própria técnica. A "honestidade" e a "interiorização" não significam nem um abandono à forma nem um isolamento do mundo exterior, respectivamente. É exatamente através da forma e da interação com a diferença cultural que se aprimoram tais princípios (est)éticos necessariamente não-duais e fronteiriços, numa "dramaturgia de contrastes".

Não foi nada fácil ensinar minha cena de "pequenos prazeres" para os demais participantes de *Enfim*. Isto porque meu treinamento específico em Educação Somática, integrado ao da dança clássica indiana de estilo *Bharatanatyam*, gerou uma sequência "interculturalmente específica", que transcendia o conteúdo que a inspirou. Além de terem trabalhos corporais diferentes do meu, os demais participantes não tinham a menor relação com nenhum dos doces multiculturais; nunca sequer haviam ouvido falar deles. Após algum tempo brigando entre dois extremos – ensinar e corrigir a forma e explicar o conteúdo que a inspirou –, comecei a perceber que justamente neste intervalo residia a diferença entre minha sequência e sua representação pelos demais. Havia uma certa fluidez com a qual, por exemplo, uma qualidade expressiva e uma escala espacial de Laban se misturava com posturas e gestos de *Bharatanatyam*. Para os demais, essas formas ainda eram categorias à parte, e isso ficava claro no movimento.

Esta "conexão fluida" remete-nos exatamente àquela fronteira onde o ator-dançarino transcende dualidades e co-move o público, no que Victor Turner chamou de "fluxo" ou "communitas" - imersão de ação e consciência onde os dois hemisférios do cérebro estão na máxima estimulação – comparável ao termo Zen *Satori* e ao termo yogui *samadhi* (TURNER 1982). Para Laban e seus discípulos, o fluxo é subliminar a qualquer movimento, e diz respeito à distribuição de energia ao longo do *continuum espaçotempo* – um conceito primário que, como a dança-teatro, não consiste no espaço ou no tempo separadamente ou adicionados (BARROW, 2001: 349-350).

No sistema filosófico indiano, fluidez nos remete ao termo *rasa*, como o líquido que, por excelência, conecta e transcende diferenças:

> Usado originalmente no Veda (RV 1.105.2 descreve a troca de um certo *rasa* entre parceiros em união sexual) para indicar a água e o líquido em geral – fluido vital, sumo animal e linfa vegetal – ao longo dos milênios o âmbito de sua aplicação se multiplicou, até abraçar campos próprios da medicina ayurvedica, do *hatha yoga*, da alquimia e da estética indiana. Mais no geral, no pensamento indiano, *rasa* era e permanece a "essência fluida". Se o universo é um grande fluxo pulsante de essência e de manifestação, o *rasa* é a "substância" fluida de tal fluxo. ... Nos mais recentes *Upanishad* clássicos, encontramos a origem da fisiologia sutil e mística do corpo humano ... e *rasa* é usado para indicar a mais elevada emanação do *guna* superior, o fio manifesto como *sattva*, "essência" ou "pureza". ... Na Ayurveda ... o termo *rasa* foi aplicado ao produto da primeira fase do processo digestivo: o *rasa* era o quilo, o alimento umidificado e engrossado pela primeira saliva da ingestão. ... No *Samkhya*, o elemento água, *rasa*, era identificado com o sentido gustativo. ... Nascida de tal contexto ayurvedico, a teoria clássica de estética, ou seja, do sabor (*rasa*) – mediante a qual o espectador culto reinterpretava a emoção no estado bruto (*bhava*) expresso no drama, na dança e na literatura, em seu *rasa* correspondente e sutil – se desenvolveu alguns séculos depois (WHITE, 1996: 203).

Nesta perspectiva fluida, o trabalho do ator-dançarino contemporâneo não se limita à sala-de-aula, aos ensaios, à imitação de exercícios ou à busca de atingir um ideal estético. Seu caminho é aquele que conecta e desafia nossas próprias multiplicidades e contradições no incômodo, imprevisível e poderoso entre-lugar do soma.

Referências bibliográficas

AKERMAN, Chantal. **Pina Bausch and her Company**. 60 min. 1986, videocassete.

ARNTZ, William; CHASSE, Betsy e VICENTE, Mark. **What the Bleep Do We Know**. Roteiro do filme, 2004.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BARBA Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: HUCITEC, 1995.

BARROW, John D. **The Book of Nothing**. Londres: Vintage, 2001.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

BROOK, Peter. **The Empty Space**. Harmondsworth: Penguin, 1972.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Symposium "Schamanismus und Avantgarde"**. Berlim: Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas do Mundo), maio de 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
HUNTINGTON, Samuel P.. *No Exit: The Errors of Endism*. In: **The National Interest** (September 1989).
KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
KERKHOVEN, Marianne van. *The Weight of Time*. *In*: **Ballet International**, v.14, n.1 (January 1991), 62-69.
LABAN, Rudolf. **The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics**. Lisa Ullmann, ed. Boston: Plays Inc., 1976.
MELZER, Annabelle Henkin. **Dada and Surrealist Performance**. Baltimore: John Hopkins University, 1994.
MEYER-DINKGRAEFE, Daniel. **Consciousness and the Actor**. Frankfurt: Peter Lang, 1996.
ODENTHAL, Johannes. *Spiritual Traditions in Korean Theatre*. *In*: **Theaterschrift** n.13 (September 1998), 99-102.
____________________ *The Wedding of the Ancestors*. Na Overview of the Korean Dance Scene. In: **Ballet International**, v.4 (April 1998), 42-47.
RODRIGUEZ, Gregory. *Europeus vêem imigrante como mal necessário*. In: **O Estado de São Paulo**, 10 de maio de 2004, A12.
SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. London: Routledge, 1988.
SCHMIDT, Jochen *et al*. **Tanztheater Today: Thirty Years of German Dance History**. Seelze/Hannover: Kallmeyersche, 2000.
SERRA, Michele. *La syndrome della fine*. In: **La Repubblica delle Donne**. Anno 9, n. 395, 3 aprile 2004, D94-100.
TURNER, Victor. **From Ritual to Theatre**. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
WHITE, David Gordon. **Il Corpo Alchemico: Le Tradizioni dei Siddha nell' India Medievale**. Roma: Mediterranee, 2003.
WOSIEN, Maria-Gabriele. **Danças Sagradas**. Madrid: Ediçoes del Prado, 1996.
YESHE, Lama Thubten. **Introdução ao Tantra. A Transformação do Desejo**. São Paulo: Gaia, 2007.

INDIAN NOTES

(anotações de uma viagem à Índia via Berlim depois da Bahia)

Ciane Fernandes

COISAS NORMAIS:
Água de coco
Calor
Muita gente nas ruas
Nada funciona
Tudo atrasa
Café
Gente de pele escura fazendo serviço pesado e gente de pele clara dando ordens
Barulho
Fé
Bagagem demais.

COISAS RARAS E MUITO DESEJADAS:
Comida da mamãe
Banheiro
Banheiro limpo
Privada
Privada limpa
Chuveiro
Chuveiro com água quente
Trânsito com ar puro, silêncio e organização
Idioma compreensível

Festa noite adentro
Acordar tarde
Vestir qualquer roupa parecendo trapo velho caindo aos pedaços
Blusas e calças do meu número
Transporte público de Berlim
Papel higiênico
Fio dental
Farmácia alemã
Ficar em casa quietinha por muito, muito tempo, sem ver caixotes, malas, nem um pequeno pacotinho sequer
Passar o dia de biquíni e óculos escuros
Corpos à mostra
Cores de pele diversas (todo mundo é *ton sur ton* de marrom)
Candomblé, capoeira, pôr-do-sol no Porto da Barra
Açaí, cupuaçu, salada verde, cuscuz branco (de Garapuá), bolinho de estudante (idem), banana frita (idem)...

AS TRÊS COISAS MAIS DIVINAS:
Dança
Dança
Dança.
ALÉM DE:
Roupas e enfeites
Templos
Sobremesas.

E MUITAS OUTRAS COISAS ESPECIAIS:
Comer com a mão
Andar sem sapato
Não entender nada do que se diz, mesmo que seja em inglês
Desresponsabilizar-se completamente de nomes de pessoas, lugares, comidas, etc., pois tentar lembrar é inútil e mesmo que lembre, a pronúncia não faz nenhum sentido para ninguém
Encaixar-se num "autoreksha" - um carrinho aberto com três rodas que polui tudo
Trocar sorrisos com desconhecidos, especialmente os de pele escura supostamente inferiores, com os quais "não se deve" ter contato
Fechar os olhos após ver um deles pela janela do carro, em pé à beira da estrada, com seu turbante branco, a blusa de malha branca bem decotada em U, o sarongue branco, os pés no chão, em um *flash* de beleza absoluta
As lavadeiras e crianças cobertas de panos coloridos em meio à muita água e bateção de roupa em torneiras públicas ou à beira dos rios
Gente bem simples super bem vestida
Hindus misturados com muçulmanos
Crianças de qualquer religião brincando num templo muçulmano
Virar atração pública de crianças em meio a obras de arte milenares
Descobrir a conexão entre frisos cheios de estórias complexas, estórias em quadrinhos e cinema
Guardar em silêncio minha paixão por música eletrônica indiana
Guardar em segredo meu arcabouço de fragmentação e versatilidade cultural absoluta
Um súbito e surpreendente perfume
O som das roupas batendo nos degraus da gigantesca escada ao longo do rio em Pattadakal, onde mulheres lavam roupas com seus *sarees* e turbantes na cabeça
Sarees estendidos para secar em todas as partes, até nos trilhos dos trens
A beleza da pobreza, o desconforto da riqueza
O aprendizado das crianças de todas as classes, nas mais diversas atividades – lavar roupa, sentar de cócoras, lidar com roupas cheias de panos, usar enfeites, cantar, dançar, falar
Ver uma princesa de sete anos treinando sozinha e tentando lembrar-se de toda uma coreografia clássica (*Kuchipudi Academy, Hyderabad*)

Batuque forte de sola do pé contra cimento gelado como se fosse refresco (demonstração de dança em academia de Bombay)
Assombrar-se com a força de Shiva e Parvati em Chidambaram. Lá, as pedras dançam nas poses mais inusitadas, enquanto o vazio da criação nos faz cair no abismo agudo da geometria perfeita, arquitetura sagrada rumo a si mesma
Deixar o fogo transformar o que deve evaporar
Ter sonhos fortes, cheios de imagens todas as noites
Ver a cara de curiosidade quanto respondo à pergunta cotidiana de uma palavra só – *"Country?"* –, e ter que repetir a resposta pois ninguém faz ideia, e pensa que é Bélgica (pelo menos não sou associada a mulher pelada sambando, o que seria o fim da minha jornada)
Não entender meu nome embaixo da minha própria foto na seção de artes do jornal
Acordar e comer "*idly*" (bolinho branco de lentilhas e arroz) com "*ghee*" (manteiga derretida com gosto de castanhas) ou "*dosa*" (panqueca de lentilha) com "*chutney*" de gengibre, coco e *coriander*
Fazer aula de dança ao ar livre com ciganas do Rajastão e, ao final, receber uma recomendação fundamental: comer mais comida indiana para ficar mais encorpada
Assustar-me com a face vermelha da deusa Kali em Chidambaram, e pensar em Iansã
Rezar para deuses africanos em pleno templo hindu, e misturar tudo numa big fé-fusion
Aprender a vestir diferentes véus muçulmanos
Demorar todo um mês para ver: dois homens de short, duas mulheres de cabelo curto e duas mulheres com a mesma estampa de roupa
Ver homens de minissaia (*"doti"*) e mulheres de longo ("saree") o dia inteiro, no meio do parque, na feira, em qualquer lugar
Infindáveis feiras de panos

Levar um susto cada vez que entrar num carro e não ver a direção à esquerda, daí ver o motorista do lado errado
Olhar sempre para o lado errado antes de atravessar a rua
Ver panos coloridos flutuando para fora daqueles pequenos carros abertos de três rodas (*"autorekshas"*), ou nas motocicletas, sem entender como eles não ficam presos nas rodas
Ver muitos homossexuais masculinos andando abraçados ou de mãos dadas, com um sorriso irônico, quase sarcástico, em relação a tudo, e nunca ver um casal homossexual feminino
"*Chai*" (chá indiano) com leite e sem açúcar
Meia com dedão separado para usar com chinelo
Andar num carro branco, quatro portas, dos anos 50, como tantos outros pela rua
Entender o significado de *"Bombay Dream"* (aquele musical da Broadway que faz muito sucesso em Londres): a maioria das pessoas dormindo no meio da rua, feito cachorro ou rato, enquanto outros tantos (talvez menos) assistem a vídeo clips, filmes e novelas com indianos de pele bem clara, em equipamentos estéreo instalados em casa; muita gente suja e colorida vivendo pelas ruas em meio a barracos e panos improvisados enquanto o resto (também muitos) passam de carro, moto, ônibus, autorekshas, caminhões e qualquer outro veículo imaginável em meio a uma poluição hiper-real que deixa meus cotonetes *johnson* pretíssimos
Entender o significado da espiritualidade e desprendimento total da matéria, depois de sofrer horrores com transporte, empacotar/rearrumar malas e não parar um segundo desde sempre
Entender o significado de brasilidade ao gastar até o último centavo em livros, figurinos e culturas ALHEIAS
Pensar em nascer de novo para aprender essa dança desde pequena, mas esquecer logo essa bobagem, que eu adoro sambar na boquinha da garrafa, ser bem esculachada e liberada (nem posso me imaginar nascendo e crescendo num ambiente

tão insuportavelmente "superior" quanto a classe das dançarinas clássicas indianas, numa espécie de "Insustentável Chatice do Ser" e ainda ter que me orgulhar disso)
Escutar bem tranquila uma pessoa após a outra falando maravilhas sobre seu próprio país, a Índia, suas lendas, seus mitos, sua importância na história da civilização humana, etc., mas preferir mil vezes não ter que defender nem fazer propaganda nenhuma de país nenhum, e valorizar todas as culturas sem restrições.

Poder ficar bem quietinha e observar as diferenças:
Bagunças e calmarias, perfumes e mal cheiros, pimentas e doces, ricos e miseráveis, tradição e modernização, relógios sempre errados, trens e aviões sempre atrasados, ônibus sempre lotados, árvores sempre floridas, frutas sempre doces (especialmente os *"chikus"*), panos sempre coloridos, peles, olhos e cabelos sempre interessantes, dedos dos pés espalhados no chão, preces em vários idiomas, instruções dificilmente seguidas, erro de produção, problema para acessar o email, boa vontade para resolver (o que nem sempre resolve), muito frio (Nova Delhi), muito calor (Madras/Chennai), muita poluição, tudo é interessante, até como se tira e escolhe os legumes da geladeira (no chão), comida estranha que não sei fazer, cabelos longos e cheios, enfeitados com flores frescas, mulheres vendendo flores no chão após colocá-las uma a uma num longo fio, sorriso falso de vendedores chatos, o máximo de adaptação em movimento ocupando cada espaço milimétrico vazio no trânsito, curvas absurdas no meio de lugar nenhum em plena contramão feitas por todo mundo normalmente, buzinas tocadas como quatro semibreves seguidas sem pausa e que não fazem efeito algum em ninguém – exceto talvez em algum cão despreparado –, lugares lindos conectados por pavimentos horríveis, a distância hipócrita (apesar da aparente aprovação e interesse) entre o clássico, o folclórico, e o comercial.

HOME, AT LAST: *AIR (out of)* INDIA

Sentir-se em casa quando o avião, após sair do país, ameaça cair duas vezes seguidas, e identificar-se totalmente com a súbita falta de peso enquanto os demais passageiros gritam em pânico, e pensar: "aqui, finalmente, os estrangeiros são os outros".

NA ALEMANHA...

Não enxergar nada da janela do avião, só uma grande massa cinza
Acender a luz às 16h, mesmo com todas as cortinas abertas
Abrir a mala e sentir que tudo, de repente, cheira a Índia em pleno inverno alemão
Continuar entendendo uma palavra aqui, outra ali
Ouvir sempre e somente seu próprio barulho, e ter a impressão de morar sozinha num prédio de 12 andares
Correr saltitante para a varanda ao som cronometrado do meu brinquedo favorito: o trem (*S-Bahn*)!!!
Andar pelas ruas com a sensação de que se está num cenário irreal de cinema: frio e ruas desertas em pleno fevereiro?!
Cozinhar minha comida e lavar minhas roupas
Sempre carregar uma sacola de plástico na bolsa, pois não dão no supermercado – vendem
Ficar frustrada por não poder usar todas as bijuterias e panos indianos no meio de tanto casaco, luva, bota, etc.
Achar europeu chique, mas muito sem-graça
Demorar duas horas para fazer umas comprinhas, tentando decifrar os ingredientes e acertar o nome dos produtos necessários
Ficar assustada com a palidez das pessoas
Sentir-se MUITO diferente (ainda mais do que sempre)
Passar metade do tempo fazendo coisas, e a outra metade correndo entre elas (fazendo baldeação entre trem, metrô e ônibus)

Carregar sempre algum livro consigo, para ler no metrô, como todo mundo (*welcome to* "contato-humano-fobia" ou "perda-de-tempo-fobia")
Sair correndo após uma linda apresentação de dança, para escapar de um monte de fumantes compulsivos analisando cada cena exaustivamente por horas no saguão do teatro (Ah! Agora entendi aquela massa cinza que vi do avião!)
Ter a mais forte das esperanças que pelo menos um dos milhões de flocos de neve vai conseguir desviar do telhado super-protetor, colidir contra a minha janela, e derreter irresistivelmente diante de mim
Ficar horas na janela olhando a neve cair, com as pernas coladas no aquecedor, obviamente
Imaginar que, entre tantos lugares na Terra, minha avozinha está ainda em outro lugar, ainda mais bonito e especial que o pôr-do-sol no Porto, que a neve em Berlim, ou que os Alpes do voo Milão-Frankfurt
Não conseguir imaginar a existência de ainda outro lugar, já que é tudo tão absolutamente branco, difuso, esparso
Achar a neve mais bela que fria
Almoçar na janela vendo os floquinhos voando ao som de música pop italiana e ter uma dúvida: "será que a nacionalidade da neve se define pelo país onde ela cai"?
Desconfiar que não dão visto para formigas (da Índia e do Brasil) entrarem na Alemanha, e achar minha cozinha estranhamente abandonada
Ir para a cama sem ter que me preocupar em fechar as cortinas, guardar a comida, ou desligar o telefone (é escuro demais, frio demais, e ninguém liga para não incomodar)
Chegar gradualmente em *beautiful Berlin*: dança indiana, festas com *world music* onde tudo é possível, comida tailandesa, sobremesa do oriente médio (*namohra*),
bebida grega de aniz (Ouzo), bebida turca de iogurte (Ayran), chá africano (*rooibos*), *maple syrup* do Canadá,
pão turco com patê grego...

ULTRA-COTIDIANA

(13.jan.2003, estrada entre Belur e Bangalore)

cabras, bananas, melancias
mais panos, mais buzinas
todo lugar é estranho e familiar
"*idlys*", "*vadhas*" [1]
eu vou pela esquerda
e volto pela direita [2]
no início da Ásia
o futuro é um templo
regenbogen post-moonson [3]
coqueiros na neve
arte marcial mar-ciana
lata d'água na cabeça
lá vai a indiana
a-lá muçulmana [4]
"*sambhar*" [5]vatapá
"sa-ri-ga-pa" [6]
meio pássaro
meio humana
ásio-americana
eu-ropa ponte urbana
passando insana
entre espaços
ex-passos
panos
peles,
ultra-cotidiana [7]

---

[1] Comidas típicas do sul da Índia.
[2] Referência ao sentido do trânsito na Índia, como na Inglaterra.
[3] Arco-íris (em alemão) depois da estação chuvosa indiana.
[4] Referência à mesclagem de hindus e muçulmanos em várias localidades indianas.
[5] Outro prato típico do sul da Índia, mas que parece um verbo em português!
[6] Sequência descendente de notas da escala musical indiana.
[7] Conectando cotidiano e extra-cotidiano (Eugenio Barba).

Tipologia	*Adobe Garamond*
Impressão	*Nova Letra*
Papel	*Pólen 80g*
Editora	*www.designeditora.com.br*